

ALCINA BRASILEIRO HALL

**'THE SOUL SELECTS HER OWN SOCIETY'
A POESIA DE EMILY DICKINSON: UMA QUESTÃO DE ESCOLHA**

Dissertação apresentada como requisito parcial à
obtenção do grau de Mestre em Estudos
Literários, Curso de Pós-Graduação em Letras,
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes,
Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Regina Maria Przybycien

CURITIBA
2001



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS



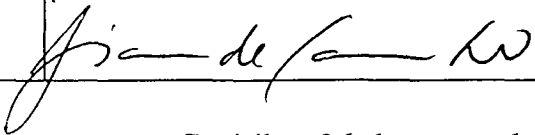
PARECER

Defesa de dissertação da mestranda ALCINA BRASILEIRO HALL, para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados Regina Maria Przybycien, Maria Conceição Monteiro e Liana de Camargo Leão argüíram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

"THE SOUL SELECTS HER OWN SOCIETY" A POESIA DE EMILY DICKINSON: UMA QUESTÃO DE ESCOLHA.

Procedida a arguição segundo o protocolo aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	Conceito
Regina Maria Przybycien		A
Maria Conceição Monteiro		A
Liana de Camargo Leão		A

Curitiba, 06 de novembro de 2001.


Prof. José Borges Neto
Coordenador

A BÁRBARA e KEVIN

filhos queridos do coração. . .

pelo amor que tenho a vocês.

Obrigada pela paciência e cooperação.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Dra. Regina Przybycien, minha profunda gratidão pela incansável dedicação em apontar caminhos e posicionamentos mais adequados, pela sabedoria que me deu segurança e pelo incentivo que me fez prosseguir mesmo diante de dificuldades. Às professoras da UFPR, Dra. Mail Marques de Azevedo, Dra. Anamaria Filizola e Dra. Marilene Weinhardt, por terem apontado novos e esclarecedores horizontes. Ao Odair da Secretaria de Pós-Graduação, pelo constante apoio. A Ana Cláudia Porto, pela amizade e sugestões de leitura. À Mestra Lucia Maria Barbosa Romeu, professora da UFF, poeta e violinista, que me fez conhecer e amar a poesia de Emily Dickinson. À Dra. Maria Conceição Monteiro da UFF, pelo incentivo ao amor à literatura e por partilhar esse momento comigo. À Dra. Tereza Marques Lima, pelos conselhos e exemplos de dedicação. Ao meu marido Alexander, pelo amor, compreensão e apoio. À minha querida mãe Marilêda e ao meu querido Aluizio, por todo o amor e por jamais deixarem de estar presentes em minha vida. Ao meu pai Emerson e à minha madrastra Márcia, pelo apoio em várias instâncias da minha trajetória. À minha querida irmã Leticia, pelo constante incentivo, pelo amor e pelas ilustrações que fez para este trabalho. Às minhas sobrinhas Paula e Gabriella, pela grande alegria que me trazem ao coração. A minha querida irmã Célia, meu cunhado Marcos, meu afilhado Marcel e meus sobrinhos Fellipe e Livia (bombom), por representarem um motivo a mais para lutar. Ao meu irmão Roberto, pelo carinho de sempre. À minha querida sobrinha Helena, por ser o meu recanto de paz e refazimento. Às minhas sobrinhas-netas Hannah e Sarah, por alegrarem nossas vidas. Ao meu sobrinho Rafael, por nos ter a todos em seu grande coração. Aos meus sogros James e Alice Hall, pelo constante carinho e atenção. À minha avó Guiomar, por me ter inspirado com seus poemas, exemplos de amor, coragem e resignação. À minha tia-irmã Maria Clara, por seu constante amor e compreensão. Aos meus distantes tios e tias, primos e primas, pelo afeto que me dedicam. A Cenira, por me ajudar nas tarefas do lar. Aos jovens e amigos do CEAP, aos amigos e professores do NAP e do CELIN da UFPR, às amigas e professoras do CMC e aos demais amigos, pelo brilho que deram à minha vida em Curitiba. E, como não poderia deixar de ser, agradeço aos Espíritos de luz que me orientam e, acima de tudo, a Deus, pela dádiva da vida e pelo imenso amor com que nos envolve a todos.

A word is dead
When it is said,
Some say.

I say it just
Begins to live
That day.

Emily Dickinson

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	vi
RESUMO	vii
ABSTRACT	viii
1 INTRODUÇÃO	1
2 PROBLEMATIZANDO O MITO DICKINSONIANO	11
2.1 A HISTÓRIA DOS HOMENS	11
2.2 E A HISTÓRIA DAS MULHERES?	13
2.3 CONFESSE TUDO OU CALE-SE PARA SEMPRE	18
2.4 A ANGÚSTIA DA DEFINIÇÃO	20
2.5 O DITO PELO NÃO DITO	24
2.6 CULTUANDO O CULTURAL	29
2.7 NEGOCIANDO O ESTÉTICO	33
3 O MUNDO QUE NUNCA LHE ESCREVEU	36
3.1 FUGINDO DO PERIGO DE VIVER	36
3.2 A PURITANA AMHERST	40
3.3 O ANJO DO LAR	45
3.4 HORA DE MUDANÇAS	50
4 PUBLICAR É LEILOAR A MENTE	69
4.1 A IRMÃ DE SHAKESPEARE	71
4.2 PRODUZIU OU NÃO MELHOR POESIA QUE SUAS CONTEMPORÂNEAS, EIS A QUESTÃO	76
4.3 HÁ MAIS DIFERENÇAS ENTRE DICKINSON E SUAS CONTEMPORÂNEAS DO QUE POSSAM IMAGINAR VÃS TEORIAS	80
4.3.1 A Miséria Social	81
4.3.2 Morte por Naufrágio	84
4.3.3 Morte de uma Mulher	88
4.3.4 O Caçador e a Corsa	92
4.3.5 As Flores	95
5 UMA POESIA DE MUITAS POSSIBILIDADES	101
5.1 A CIRCUNFERÊNCIA ALMEJADA	101
5.2 UMA CASA DE MUITAS PORTAS E JANELAS	104
5.3 UMA POÉTICA DE PRECISA IMPRECISÃO	106
5.4 O “CRISTAL” DA FORMA E A “CHAMA” DA IMAGINAÇÃO	109
5.5 O NÉCTAR NÃO COMPREENDIDO	113
5.6 CONTRA OS PAPÉIS FEMININOS	118
5.7 FUGA DA OPRESSÃO	124
5.8 UM VULCÃO PRESTES A EXPLODIR	131
5.9 A SOCIEDADE DA ALMA	134
5.10 PELOS CAMINHOS DA ETERNIDADE	136
6 CONCLUSÃO	141
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	146

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 -	DAGUERREÓTIPO DE EMILY DICKINSON	2
FIGURA 2 -	ERVAS CLASSIFICADAS POR EMILY DICKINSON.....	6
FIGURA 3 -	CESTINHA DE EMILY DICKINSON	7
FIGURA 4 -	JÚLIA DA COSTA: MITO QUE TAMBÉM ANTECEDE A OBRA	31
FIGURA 5 -	MOUNT HOLYOKE SEMINARY (HOJE, COLLEGE)	53
FIGURA 6 -	SÁTIRA DA EMANCIPAÇÃO FEMININA	56
FIGURA 7 -	CONVENÇÃO ESTADUAL DO DIREITO DAS MULHERES	62
FIGURA 8 -	RESOLUÇÃO PROPONDO EMENDA À CONSTITUIÇÃO DOS ESTADOS UNIDOS	63
FIGURA 9 -	PETIÇÃO AO CONGRESSO	64
FIGURA 10 -	GRAVURA PARODIANDO A CONVENÇÃO DE SENECA FALLS	65
FIGURA 11 -	LITOGRAFIA SOBRE O RECEIO DOS HOMENS DA EMANCIPAÇÃO DAS MULHERES	66
FIGURA 12 -	DESENHO RIDICULARIZANDO A IDÉIA DA PARTICIPAÇÃO DAS MULHERES DE WYOMING NO GOVERNO	67
FIGURA 13	LITOGRAFIA EM HOMENAGEM AOS CIDADÃOS LEAIS À LIBERDADE	68
FIGURA 14 -	O CRISTAL DE EMILY DICKINSON	114
FIGURA 15 -	AS VARIADAS PERSPECTIVAS DE EMILY DICKINSON	144

RESUMO

Dickinson viveu numa sociedade que cultivava a ideologia da domesticidade, a qual esperava que as mulheres se submetessem incondicionalmente aos desejos e às necessidades dos homens, já que eles representavam o poder no lar, na igreja, na política e na economia. Tais exigências oportunamente deram origem aos primeiros protestos que iriam transformar a situação da mulher. A poesia de Emily Dickinson deve ser abordada sem os estereótipos que impedem o resgate sócio-cultural e estético de sua obra, dois aspectos que não podemos ignorar. Seu trabalho foi desencorajado para publicação por não se adequar aos padrões literários femininos de sua época. Apresentando de maneira oblíqua toda idéia que desejava expressar, pôs em xeque os papéis impostos pela sociedade patriarcal em que vivia e optou por preservar sua integridade poética num mundo em que a criatividade e a independência eram negadas às mulheres. Em seus poemas podemos ler uma tensão contida, gerada pela opressão a que as mulheres se viam compelidas. Ao utilizar uma linguagem original e concisa, constituída de imagens impactantes e metáforas particulares, Dickinson inaugurou um novo estilo poético, que é aberto a muitas possibilidades de interpretação. Portanto, em virtude da forma diferenciada com que escreveu, não pode ser rotulada como poeta representativa da tradição literária feminina de sua época, que era voltada para o gosto popular e se apresentava eivada de conservadorismo e sentimentalismo. Utilizou-se do material em voga sim, como mulher do seu tempo, mas o fez aventurando-se por novo território estilístico antecipando-se ao que viria a ser feito nos futuros movimentos modernistas.

Palavras-chave

Emily Dickinson – poesia feminina norte-americana – estudos femininos

ABSTRACT

Dickinson lived in a society that cultivated the ideology of domesticity which expected that women unconditionally submitted to the men's needs and wants since they represented the power at home, in the church, in the politics and in the economy. These demands eventually gave birth to the first protests that would transform women's situation. Emily Dickinson's poetry must be approached without the stereotypes that prevent the social-cultural and aesthetic recovery of her work, two aspects that cannot be ignored. Her work was discouraged for publication because it did not meet the women writers' literary patterns of her time. Presenting every idea which she wanted to convey in a slant way, she put an end to the roles imposed by the patriarchal society in which she lived and made the choice to preserve her artistic integrity in a world where creativity and independence were denied to women. There is a repressed tension within her poems generated by the oppression which women saw themselves constrained to. In using an original and concise language made up of striking images and private metaphors, Dickinson inaugurated a new poetics that is open to many possibilities of interpretation. Therefore, because of her different writing style she cannot be labelled as a representative poet of the women's literary tradition of her age, which was tuned with the popular taste and permeated with a conservative and sentimental style. She used the same available material, as a woman of her time, but did so while adventuring into a new stylistic territory anticipating what would be done in the future modernist movements.

Key words

Emily Dickinson – North-American women's poetry – women's studies

1 INTRODUÇÃO

If fame belonged to me, I could not escape her – [...]
My Barefoot-Rank is better.¹
(C 265, 1862)²

Emily Dickinson

Ao revermos as interpretações da vida e obra de Emily Dickinson (1830-1886), ainda encontramos uma cultura literária ansiosa por interpretar sua “carta ao mundo”. Fizeram-lhe tantos julgamentos que terminaram por transformá-la num mito que se cristalizou ao longo da história literária dos Estados Unidos. Esse mito ainda se acha presente entre nós: a menina tímida que fazia todos estremecerem diante da convicção de seus princípios; a misteriosa apaixonada que só se vestia de branco; a solteirona reclusa que fugia espavorida ao ouvir baterem à porta; a frágil poetisa que escrevia poemas inspirados nos versos de receitas culinárias e envelopes usados. Portanto, não é de se estranhar que antologias infanto-juvenis norte-americanas apresentem apenas os poemas de Dickinson tidos por “simples” ou “pueris” e que entre a grande maioria dos que foram traduzidos para o português não figurem os mais expressivos de sua obra.

Mesmo tendo vivido em dissonância com os preceitos de sua época, Emily Dickinson foi colocada num pedestal de virtude e ingenuidade, seu mito sempre precedendo a obra. A tal ponto quiseram adequar sua imagem aos padrões de beleza e virtudes femininas que Dickinson teve seu retrato original, que a mostra aos dezesseis anos, vestida ao estilo da Nova Inglaterra puritana do século XIX (vestido de estilo sóbrio e cor escura, cabelos lisos, presos e partidos ao meio, uma fita por colar e um ramallete de flores nas mãos), dramaticamente modificado em 1924 para atender o gosto popular da época: babados no vestido claro e cabelos cacheados (fig. 1).

¹ Trad. livre: “Se a fama pertencesse a mim, eu não poderia dela escapar – (...) Minha posição de pé descalço é melhor.”

Todas as traduções contidas nesta dissertação foram feitas por sua autora, salvo quando mencionado outro tradutor. Nas traduções dos poemas de Dickinson disponíveis em português, encontramos afastamento do sentido original, proveniente dos esforços dos tradutores para manter métrica e rima. Por esse motivo, procedemos, na maioria das vezes, à tradução livre, buscando assim manter fidelidade ao sentido dos poemas originais sem a preocupação com a sonoridade ou com o ritmo poético, o que pedimos aos leitores que levem em consideração.

² Seguiremos a numeração das cartas de Emily Dickinson, sempre precedida da letra C, conforme a que foi utilizada pelo editor Thomas H. Johnson em *Emily Dickinson – selected letters* (Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1958).

FIGURA 1 – DAGUERREÓTIPO DE EMILY DICKINSON



Daguerreótipo de Emily Dickinson
aos 16 anos de idade



Daguerreótipo retocado,
apresentado em 1924

FONTE: Renfroe, Erin M. *Erin's Emily Dickinson Page*. May 5, 1999. Online.
Internet. August 30, 2001. <<http://www.cswnet.com/~erin/emily.htm>>

A força do mito Emily Dickinson ainda estaria em vigor por muito tempo. Em 1971, um selo postal foi emitido em sua homenagem. Nele foi impresso o daguerreótipo retocado e, logo abaixo, inserido um poema que em nada se assemelha ao estilo vigoroso e pungente utilizado na maioria dos seus 1.775³ poemas:

If I can stop one Heart from breaking
I shall not live in vain
If I can ease one Life the Aching
Or cool one Pain

Or help one fainting Robin
Unto his Nest again
I shall not live in Vain. ⁴
(P 919, c.1864) ⁵

Esse poema, convencionalmente rimado, de linguagem simples e clara, segue a estética sentimentalista muito utilizada pelas centenas de escritoras ao tempo de Dickinson, portanto não teria encontrado qualquer impedimento para publicação. Entretanto, a grande maioria de seus versos apresentam sentido ambíguo e, por vezes, obscuro, nada que se compare ao estilo desse poema.

Emily Dickinson lançou mão de metáforas de difícil interpretação, tecendo circuitos de imagens e símbolos particulares que cobrem com um véu o verdadeiro sentido da mensagem que desejou expressar. Sua poesia esconde, portanto, um mundo de significados pronto a oferecer variadas leituras.

Dickinson rejeitou as “correções” que lhe foram propostas por seu contemporâneo crítico literário Thomas Wentworth Higginson, ensaísta e conferencista liberal, interessado em causas reformistas e na situação da mulher em geral, e, particularmente, em ajudar escritoras a se lançarem no mercado literário. Higginson julgou que sua poesia era indisciplinada e necessitava de revisão ortográfica e gramatical e de melhor elaboração nos ritmos drásticos e rimas imperfeitas.

³ Thomas H. Johnson editou 1.775 dos 1.955 poemas mencionados por seu biógrafo Richard Sewall.

⁴ Trad. livre: “Se eu puder impedir um coração de se partir / Eu não terei vivido em vão / Se eu puder amenizar o sofrimento de uma vida / Ou refrescar uma dor // Ou ajudar um pintarroxo abatido / De volta ao seu ninho / Eu não terei vivido em vão.”

⁵ Seguiremos a numeração dos poemas de Emily Dickinson, sempre precedida da letra P, conforme a que foi utilizada pelo editor Thomas H. Johnson em *The complete poems of Emily Dickinson*. (London: Faber & Faber, 1970).

Ao referir-se a Emily Dickinson como “my partially cracked poetess at Amherst”⁶ e considerar que seus versos eram “remarkable, though odd ... *too delicate* – not strong enough to publish”⁷, Higginson demonstrou estar habituado às fórmulas poéticas convencionais e não estar em condições de apreciar as inovações de Dickinson. Ignorou-lhe, portanto, as idéias libertas no plano da arte, o sentido filosófico-religioso inusitado e o combate à tradição social.

Em uma das cartas que escreveu à sua esposa acerca da visita que fez a Dickinson em 1870, Higginson desabafa: “I never was with anyone who drained my nerve power so much. Without touching her, she drew from me. I am glad not to live near her. She often thought me tired & seemed very thoughtful of others.” (L 342^B, 1870)⁸

Vinte e um anos depois, lembrando o encontro que teve com Emily Dickinson, Higginson assim escreveu no *Atlantic Monthly*:

She was much too enigmatical a being for me to solve in an hour's interview, and an instinct told me that the slightest attempt at direct cross-examination would make her withdraw into her shell; I could only sit and watch, as one does in the woods; I must name my bird without a gun, as recommended by Emerson.⁹

Mas o que será que Emily Dickinson escrevia e dizia que deixava seu amigo editor tão extenuado?

Recentemente, outras interpretações têm sido incorporadas ao mito dickinsoniano: a feminista reprimida, a adepta da tradição meditativa, a poetisa mística, etc., o que levou o seu principal biógrafo, Richard Sewall, que confessa ainda se encontrar em busca de Emily Dickinson, a se colocar contra esses

⁶ SEWALL, Richard. *The life of Emily Dickinson*. Cambridge: Harvard University Press, 1974, p. 6 (Trad. livre: “minha parcialmente louca poetisa de Amherst”).

⁷ JOHNSON, Thomas H. *The complete poems of Emily Dickinson*. London: Faber & Faber, 1970, p. vi. (Trad. livre: “notáveis, contudo estranhos ... *delicados demais* – não vigorosos o suficiente para publicação”).

⁸ Trad. livre: “Nunca estive com alguém que esgotasse tanto os meus nervos. Sem tocá-la, ela me absorvia. Estou satisfeito por não morar perto dela. Sempre me achava cansado e parecia muito amável com todos.”

⁹ JOHNSON, *Emily Dickinson* ..., p. 211. (Trad. livre: “Ela era enigmática demais para que eu pudesse resolver em entrevista de uma hora, e um instinto me dizia que a menor tentativa de um interrogatório direto poderia fazê-la recolher-se para dentro de sua concha; Eu podia apenas sentar e observar, como se faz na floresta; Devo nomear meu pássaro sem usar uma arma, conforme recomendado por Emerson.”)

estereótipos e a rejeitar com indignação afirmações mais ousadas de que ela teria sido lésbica, psicótica, edipiana ou apaixonada pelo irmão.¹⁰

É certo que não podemos interpretar a poesia dickinsoniana como se fosse uma autobiografia, pois são os poemas que estão disponíveis para nossa leitura e não a mente do poeta. No entanto, não podemos ignorar que todos os dados biográficos de Emily Dickinson: seu sexo, classe, educação, traços psicológicos, todas as influências, os acontecimentos, importantes ou não, e até os pormenores dos afazeres domésticos e do cotidiano apresentaram as condições que permitiram o surgimento de sua obra. Foram todos, por assim dizer, o seu ponto de partida.

Assim sendo, é relevante sabermos que Dickinson utilizava-se de seus dotes culinários e horticultores (fig. 2) com frequência e se dedicou por cinco anos à mãe acamada, período em que se aproximou mais do coração materno; que escapou como pôde dos serviços domésticos para poder encontrar a liberdade de observar a vida e escrever os poemas que cerziu em forma de livretos, descobertos por sua irmã Lavinia somente após sua morte; que seu isolamento foi parcial pois conviveu com os membros da família no lar e que sua reclusão física também não se estendeu às crianças da vizinhança, já que para elas Dickinson assava bolinhos e pães, os quais fazia descer do alto de seu quarto dentro de uma cestinha (fig. 3); e que jamais deixou de se corresponder com seus afetos, imprimindo, em cada uma das quase duas mil cartas que escreveu, linhas poéticas que continham muitas vezes alusões a fatos e pessoas que fogem ao nosso conhecimento.

Todos esses detalhes nos ajudam na busca pela apreensão da dimensão da obra dickinsoniana, mas não nos revelam, por si só, a intenção ou o significado contidos em seus poemas. Será que podemos julgar a produção artística pelos hábitos pessoais do seu autor? Se a história da literatura dependesse disso, que possível critério adotariamos?

Existem poemas em que, claramente, a voz não é a do poeta que os escreveu. Emily Dickinson deixou isso claro ao compor variantes de um mesmo poema. Em sua busca pela melhor forma, às vezes alterava substancialmente o sentido ou a direção inicial, o que demonstra que estava sempre preparada para a possibilidade de mudança e reversão do sentido das coisas que escrevia.

¹⁰ SEWALL, Richard. In search of Emily Dickinson. *Michigan Quarterly Review*. v. XXIII, n. 4, Fall 1984, p. 524.

FIGURA 2 – ERVAS CLASSIFICADAS POR EMILY DICKINSON



FONTE: Stonum, Gary Lee. *Edis Home Page*. Jan 10, 1999. Online. Internet. March 13, 2001. <<http://www.cwru.edu/afil/edis/graphics/plate20.jpg>>

FIGURA 3 – CESTINHA DE EMILY DICKINSON



FONTE: *Virtual Emily*. 1999. Online. Internet. July 19, 2001. <<http://www-unix.oit.umass.edu/~emilypg/1874.html>>

Em termos da poesia dickinsoniana há que se ter o critério de não se misturar vida comum com visão poética.

Emily Dickinson teve acesso a uma boa educação e em casa prezava mais a companhia de livros do que a de pessoas, pois considerava-os "the strongest friends of the soul"¹¹. Assim sendo, além da Bíblia, ela lia os clássicos, Shakespeare, as irmãs Brontë, George Eliot, Elizabeth Barrett Browning, Emerson, Thoreau, etc. Portanto, devido ao conhecimento que obteve da história literária, sua produção não foi ingênua nem conscientemente imitativa.

A fim de emancipar-se de todas as convenções sociais e literárias e para deixar fluir sua imaginação ou intenções de se colocar diante do mundo, Dickinson se impôs o auto-exílio. Somente assim, aproveitando o tempo que obteve para si mesma, pôde reformular estratégias poéticas já conhecidas e criar uma estética que ainda não havia sido explorada em que eliminou parcialmente o metro e a rima, antecipando-se ao que viria ser feito no movimento modernista.

Dickinson exige do leitor um maior esforço na tarefa de construção de significados, pois que tem que percorrer um jogo excitante de palavras, muitas vezes também constituído de elipses, metonímias, sinédoques e oxímoros, em que freqüentemente não há referentes. Os próprios travessões, abundantemente utilizados, parecem convidar à reflexão mais prolongada, instigando o leitor a fornecer as associações que julgar procedentes. Com uma linguagem concisa e de grande impacto, utilizou-se de imagens como vulcões, estupro, loucura, fuga, desertos, duendes, demônios, túmulos e de outras tantas, retiradas da mitologia clássica e da Bíblia, para expressar seu posicionamento diante do mundo. Dessa forma pôde reagir de maneira velada contra o sistema sócio-cultural que a oprimia.

Portanto, o desafio de Dickinson não foi apenas de ordem lingüística mas também de ordem ideológica e assim sendo, não podemos estudar sua poesia sem levar ambos os aspectos em consideração.

A poesia em suas mãos tornou-se sua arma de defesa contra as estruturas dominantes, constituindo-se mesmo no seu modo de sobreviver psicologicamente e de manter sua integridade poética:

¹¹ SEWALL, Richard B. *The life of Emily Dickinson*. Cambridge: Harvard University Press, 1974, p. 668. (Trad. livre: "os mais sólidos amigos da alma").

There is a word
Which bears a sword
Can pierce an armed man –
It hurls its barbed syllables
And is mute again.
(P 8, 1858)¹²

Utilizando-se da arte poética como uma “arma carregada”, voltada para quem quisesse lhe cercear a liberdade de pensar, Emily Dickinson nos transmite a atitude inconformista com que questionou os papéis femininos dentro do lar e na sociedade.

Sem a pretensão de fazer mais um julgamento sobre a vida e obra de Emily Dickinson, esta dissertação pretende contribuir com uma interpretação de sua poesia sob a perspectiva feminina, mas considerando o valor estético de seus poemas. Para atingirmos esse objetivo dividimos esta dissertação em quatro capítulos.

No primeiro capítulo, colocamos em discussão o androcentrismo de que a nossa sociedade patriarcal ainda se acha impregnada e que impede que a história e a literatura das mulheres sejam estudadas com a mesma dedicação que a história e a literatura dos homens recebe. Daí a necessidade de reinstituir Emily Dickinson devidamente na história literária das mulheres e esvaziar o seu mito. Esse resgate deve ser feito pelos estudos femininos que ainda se debatem com conceitos antagônicos entre si. A teoria feminista que tende a ver na poesia de Dickinson o estilo confessional, procedendo a uma leitura autobiográfica de sua obra, é contestada nesse capítulo. Por outro lado, considerar a produção de Dickinson apenas em seu aspecto histórico-cultural, como pretendem os estudos femininos culturais, também não dá conta da totalidade de sua obra pois o artístico faz uma grande diferença.

No segundo capítulo, analisamos o contexto sócio-cultural da mulher da Nova Inglaterra do século XIX ao qual Emily Dickinson não conseguiu se adaptar. A ideologia da domesticidade, que reservava à mulher um papel submisso ao homem no lar, na religião e na vida pública, era difundida em toda a sociedade norte-americana, apesar das rápidas transformações de ordem econômica e política. Emily Dickinson combatia essa ideologia em seus poemas e, como lia as notícias com

freqüência, certamente tomou conhecimento dos protestos pelos direitos da mulher que começavam a se articular. A princípio apoiando a causa abolicionista, as reformistas de sua época deram os primeiros passos que iriam transformar a situação da mulher até os dias de hoje.

A inserção literária de Emily Dickinson no panorama da produção poética feminina da Nova Inglaterra do século XIX é o assunto abordado no terceiro capítulo. As escritoras à época de Dickinson submetiam-se às expectativas estéticas do momento para a poesia feminina pois muitas dependiam do lucro obtido com suas numerosas publicações para poderem sobreviver. Além de ser criticado por outros escritores contemporâneos, esse tipo de poesia foi condenado pela estética modernista por sua falta de labor e ingenuidade. Emily Dickinson teve seu trabalho rejeitado por Thomas Higginson para publicação por ter subvertido os padrões literários vigentes ao utilizar-se de uma poesia concisa e explosiva, com imagens “estranhas” e linguagem metafórica de difícil interpretação. A grande diferença entre a poesia que Dickinson escrevia e a de suas contemporâneas é analisada nesse capítulo através de comparações de poemas que versam sobre temas e figuras semelhantes.

E, por fim, no quarto capítulo, analisamos a produção poética de Dickinson e a maneira como inovou na forma e na abordagem dos temas tratados. Considerando com meticulosidade toda idéia que desejava expressar, Dickinson utilizou-se de uma linguagem abrasiva e de imagens inovadoras e, por vezes, chocantes, sempre apresentando de maneira oblíqua seus questionamentos às convenções da sociedade patriarcal em que vivia. Dickinson tinha grande consciência de sua capacidade artística, por isso preferiu o anonimato a ter que transformar sua poesia em algo menor.

¹² Trad. livre: “Existe uma palavra / Que carrega uma espada / Pode perfurar um homem armado – / Ela profere suas sílabas farpadas / E emudece novamente.”

2 PROBLEMATIZANDO O MITO DICKINSONIANO

2.1 A HISTÓRIA DOS HOMENS

Yesterday is History,
 'Tis so far away –
 Yesterday is Poetry –
 'Tis Philosophy –

 Yesterday is mystery –
 Where it is Today
 While we shrewdly speculate
 Flutter both away¹

Emily Dickinson

Até o século XVIII prevalecia a definição clássica de que a história é o estudo do passado do homem² e que uma vez indagada, averiguada e investigada transmitiria às gerações futuras toda a verdade acerca dos mortos. A idéia de que as experiências individuais e coletivas deveriam iluminar o futuro pode ser encontrada em Cícero: “A história é, na verdade, a testemunha dos tempos, a luz da verdade, a vida da memória, a mestra da vida, a mensageira da Antiguidade.”³

Mas assim como é impossível ter-se uma narrativa sem um narrador, não podemos ter história sem um historiador. Qual seria então o papel do historiador ao recriar o passado? Todo relato contém as idéias e as teorias abraçadas pelo historiador sobre a natureza da mudança ou da continuidade dos fatos relatados. Nas abordagens mais atuais podemos encontrar historiadores que vêm questionar a forma com que providencialistas, fatalistas, idealistas, positivistas, evolucionistas, materialistas e relativistas têm relatado os fatos históricos de seus ângulos particulares da realidade.

¹ P1292, c.1873 - Trad. livre: Ontem é História, / Está tão longe de nós – / Ontem é Poesia – / É também Filosofia – // Ontem é mistério – Que se encontra no Hoje / Enquanto sabiamente especulamos / Espantamos os dois.

² Note-se que nas línguas latinas e germânicas o vocábulo utilizado para generalizar a espécie pensante do planeta é somente representada pelo gênero masculino (*homo sapiens*, homem, humanidade, ser humano, *hombre*, *humanidad*, *homme*, *humanité*, *man*, *mankind*, *mann*, *menschheit*, etc.) A mentalidade patriarcal predomina em todas as instâncias da vida, a começar pela língua, que dá forma ao entendimento e percepção da realidade. Esta é uma preocupação das teorias lingüísticas e textuais em debate no movimento feminista mundial, notadamente no francês, que sugere que a mulher tem a difícil tarefa de reinventar a linguagem pois a partir daí é que as mudanças definitivamente deverão começar.

³ *Enciclopédia Barsa*. Encyclopaedia Britannica: Rio de Janeiro, 1992. v. 9, p.46a.

Paul Veyne, por exemplo, levanta a discussão polêmica sobre as relações existentes entre fato e narração:

Então o que é a história? Que fazem realmente os historiadores, de Tucídides a Max Weber ou Marc Bloch, quando abandonam os seus documentos e procedem à “síntese” [...] a resposta à questão não mudou desde que os sucessores de Aristóteles a levantaram há dois mil e duzentos anos; os historiadores narram acontecimentos verdadeiros que têm o homem como ator, a história é um romance verdadeiro. Resposta que, à primeira vista, nada significa.”⁴

Os relatos históricos nos trazem, portanto, a interpretação e seleção dos fatos que os historiadores julgam ter importância fundamental para uma melhor compreensão do nosso próprio processo sócio-cultural. A função do historiador não se distancia muito, portanto, da do ficcionista, pois ambos narram acontecimentos imprimindo-lhes o seu ponto de vista.

O historiador Hayden White, em uma entrevista à *Folha de S. Paulo*, afirma que “O passado é uma construção feita durante a própria escrita [...] o conhecimento histórico é invenção de uma cultura particular num determinado momento.”⁵ Para White a história é um artefato literário que produz conhecimento obedecendo a uma certa estética e a um certo critério. Somente com esse conceito em mente poderemos admitir que os personagens históricos são de certa forma fabricados pelos historiadores.

Descobriu-se assim que as fronteiras entre a história e a ficção estiveram sempre diluídas. Os fatos narrados nos livros de história estão eivados da síntese seletiva de quem procedeu a sua escritura, por mais imparcial que procure ter sido.

Linda Hutcheon, por sua vez, entendendo que a literatura e a história apresentam discursos semelhantes, confirma a teoria de Veyne e White: “O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado.”⁶

E, no entanto, se formos reconstituir as experiências individuais ou coletivas narradas pela história, somente encontraremos nos “grandes livros” referências e relatos acerca dos homens, seus feitos nobilitantes, suas diferentes atuações na

⁴ VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Lisboa: Edições 70, 1971, p. 10.

⁵ WHITE, Hayden. *Folha de S. Paulo*, 11 set. 1994.

⁶ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 122.

política e na economia, seus sucessos e insucessos militares. Os historiadores, eles mesmos situados num contexto histórico patriarcal, narram sobre as transformações sofridas pelos povos, pelas instituições, pelos costumes e pela cultura, mencionando sempre as contribuições consideradas importantes do ponto de vista dos homens e somente muito raramente algum nome ou feito de mulher.

Emily Dickinson antecipou-se a essas discussões ao afirmar no poema da epígrafe que o passado é “história”, “poesia” e “filosofia” ao mesmo tempo. As ciências humanas buscam reconstruir o passado a partir do seu ponto de vista individualista, mas ao tentarem desvendar o mistério do “ontem”, estando situados no “hoje”, perdem-se em “especulações” sem jamais poderem dar conta de um todo que só se deixa entrever em algumas partes. Emily Dickinson, como podemos ver, tem história, poesia e filosofia para nos contar.

2.2 E A HISTÓRIA DAS MULHERES?

What would history be like if it were seen through
the eyes of women and ordered by values they
define?⁷

Elaine Showalter

Será que as vidas das mulheres foram assim tão desinteressantes a ponto de não valer a pena mencioná-las? Ou será que as mulheres foram excluídas da história porque os homens as teriam feito cativas e submissas, usando a diferença biológica para justificarem seu poder sobre a outra metade da população do globo? O que será que elas viram, sofreram, conquistaram ou contribuíram para que o mundo fosse tal como hoje se apresenta? Podemos apenas concluir que a omissão da história das mulheres sempre atendeu ao discurso patriarcal, que permeia todo relato histórico e todo texto literário escritos pelos homens e também por mulheres, as quais têm sido ao mesmo tempo vítimas e reprodutoras de um sistema opressor.

Gerda Lerner explica a importância das teorias que vêm sendo elaboradas por antropólogas, sociólogas e historiadoras sociais que buscam fugir dos sistemas,

⁷ SHOWALTER, Elaine. Feminist criticism in the wilderness. In: *Writing and sexual difference. Critical Inquiry*, v.8, n.2, Winter, 1981, p. 198. (Trad. livre: “Como seria a história se ela fosse vista pelos olhos das mulheres e ordenada pelos valores que elas definem?”).

hierarquias e valores masculinos para poderem determinar a natureza da experiência cultural feminina na história:

Women have been left out of history not because of the evil conspiracies of men in general or male historians in particular, but because we have considered history only in male-centered terms. We have missed women and their activities, because we have asked questions of history which are inappropriate to women. [...] History must include an account of the female experience over time and should include the development of feminist consciousness as an essential aspect of women's past. This is the primary task of women's history.⁸

Durante a concepção desta dissertação coube-nos refletir um pouco sobre esse curioso ser “passivo” e “esquecido” chamado mulher. Mas o que é ser mulher? Deparamo-nos com outra questão controversa.

A nossa cultura ocidental androcêntrica tem definido a mulher em função do homem através de oposições binárias hierarquizantes que a situam sempre em posição inferior. Assim sendo, a feminilidade é freqüentemente identificada como passiva, sensível, ligada à natureza e à fraqueza, enquanto a masculinidade é ativa, racional e voltada à saúde e à cultura.

No entanto, Sigmund Freud, em seu ensaio sobre a feminilidade, confessa-se incompetente para responder essa questão: “Si queriéis saber más sobre la feminidad, podeis consultar a vuestra propia experiencia de la vida, o preguntar a los poetas, o esperar a que la ciencia pueda procuraros informes más profundos y más coherentes.”⁹

Segundo a psicanalista francesa, discípula de Jacques Lacan, Maud Mannoni¹⁰, ainda assim a psicanálise com Freud reafirma a supremacia dos homens sobre as mulheres, colocando-as numa posição infantil diante da teoria falocêntrica e do conceito edipiano. Tomando como hipótese que só há libido masculina, não esclarece como alguém pode se tornar mulher fora dos esquemas sexuais e

⁸ LERNER, Gerda, *apud* SHOWALTER, p. 198. (Trad. livre: “As mulheres têm sido deixadas fora da história não por causa das conspirações perversas dos homens em geral ou dos historiadores masculinos em particular, mas porque consideramos a história apenas em termos centrados nos homens. Negligenciamos as mulheres e suas atividades porque perguntamos questões de história que são impróprias para as mulheres. [...] A história deve dar conta da experiência feminina ao longo do tempo e deveria incluir o desenvolvimento da conscientização feminista como um aspecto do passado da mulher. Essa é a tarefa primordial da história das mulheres.”)

⁹ FREUD, Sigmund. La feminidad. Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis. In: *Obra completa*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981. v. III, p. 3164.

¹⁰ MANNONI, Maud. *Elas não sabem o que dizem* – Virginia Woolf, as mulheres e a psicanálise. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

comportamentais estabelecidos pelos homens. Tanto para ela como para Virginia Woolf, na verdade as mulheres somente desempenharam um papel secundário na história devido ao fato de terem sido forçadas a permanecerem à margem da sociedade dos homens.

Assim como a psicanálise, o movimento feminista também se encontra embaralhado nessa questão, que tem sido analisada em inúmeros ensaios feministas, passando por Simone de Beauvoir em seu livro *The second sex* (1949), no qual apela para a abolição do mito do “eterno feminino”, por Hélène Cixous em “The laugh of the Medusa” (1975), no qual defende que a mulher deve se libertar da retórica e do mito criado pelos homens, o que as tem impedido de escrever e participar da vida pública, até chegarmos ao mais recente livro de Toril Moi, *What is a woman? and other essays* (1999), onde discute o pensamento cultural e as tendências feministas atuais e reabilita a importância teórica do *The second sex* de Simone de Beauvoir.

Simone de Beauvoir, conforme relatado por Mannoni, que também a reinstitui em sua importância para as teorias feministas,

... lamenta que os analistas (inclusive as analistas mulheres) reduzam o drama existencial da mulher à sexualidade concebida, com suas referências anatômicas, como dado irredutível da ordem psíquica. A exemplo de Virginia Woolf, ela sublinha a importância, nas mulheres, de uma busca do ser, do qual a sexualidade é apenas um dos aspectos. [...] O verdadeiro problema, para a mulher, é poder apreender-se como sujeito e realizar-se como transcendência, isto é, confundir a sua história, a sua dificuldade-de-ser, com a da humanidade.¹¹

Entre tantas teorias e dificuldades de definição, no entanto, é preciso dar prosseguimento às reivindicações que visam atender aos imperativos ideológicos e às necessidades práticas das mulheres e que foram iniciadas pelas sufragistas do século XIX.

Decorridos cento e cinquenta e três anos da Convenção dos Direitos da Mulher realizada nos Estados Unidos em Seneca Falls¹², ao despontar de um novo milênio, na prática nos deparamos com a maioria das mulheres ocidentais ainda caminhando sob o pesado fardo das responsabilidades da maternidade e dos

¹¹ MANNONI, p. 31-32.

¹² Evento ocorrido em 1848 em Nova Iorque, foi considerado como pontapé inicial do movimento sufragista norte-americano, do qual se originou o documento que viria nortear as futuras décadas sobre os passos do ativismo feminino, a “Declaração de Sentimentos”.

afazeres domésticos da mulher do passado, quando sua existência se justificava na medida em que atendesse as necessidades da família.

É bem verdade que a mulher encontra-se de posse de algumas das conquistas pelas quais suas predecessoras lutaram: o trabalho remunerado, o acesso à educação e à participação na vida política. Entretanto, ainda existem determinados papéis sociais que são caracterizados como femininos ou masculinos. As mulheres ainda têm que conquistar o reconhecimento do seu valor nas atividades profissionais e na família.

Muitas mudanças já foram feitas nas leis para que atendessem a necessidade que as mulheres têm de serem reconhecidas como cidadãs de primeira categoria, assim como os homens, mas o que ainda precisa acontecer é uma mudança de atitude para que se incorporem na prática do cotidiano as conquistas que por enquanto constam apenas no papel.

Infelizmente os estudos femininos se encontram ainda pouco pesquisados nos meios acadêmicos brasileiros, encontrando barreiras para adentrar os currículos dos cursos de graduação nos campos da literatura, da arte, da história, da sociologia, da antropologia, da filosofia e demais áreas das ciências humanas. O fato é que muitos homens e até mesmo mulheres têm em si introjetados o forte androcentrismo da sociedade patriarcal. Esquecem-se que se a mulher encontra hoje o seu lugar na universidade deve e muito às mulheres de gerações anteriores que abriram os caminhos à custa de muitas lutas e que a memória dessas gerações merece ser preservada e reinstituída na história das mulheres, que ainda não foi escrita.

Quando se fala em Emily Dickinson, é o mito que vem à tona e não a escritora que revolucionou o conceito estético da poesia então praticada, deixando entrever o seu posicionamento filosófico diante de uma vida em que a sociedade patriarcal privava as mulheres de oportunidades de criar e modificar o rumo dos acontecimentos. A imagem da solteirona reclusa que se vestia de branco e que escrevia poemas singelos e às vezes estranhos antecede qualquer abordagem da sua vida e obra. Sewall afirma que

The figure of the Isolato, the one who, for whatever reason, cuts himself off from society to live on his own nerve and grandeur, is universally appealing, even if not always entirely true. (...Emily's "hurrying Home" was hardly a hermit's hideout, and,

in her own way, she had an "estate" of friends.) When the Isolato is a woman, sensitive, fragile, with legends of blighted romance, of suppressions external and repressions internal to give added piquancy to the agony and ecstasy that all may read in her published poems, the appeal is, for many, irresistible.¹³

Muitos, no entanto, ignoram o fato de que outros escritores da Nova Inglaterra, contemporâneos de Dickinson, apresentaram comportamentos diversos, particularmente com relação à convivência social. Durante dois anos Thoreau morou em Walden numa cabana construída com suas próprias mãos, fugindo de todo tipo de contato social, e Hawthorne, até se casar, tomava suas refeições em seu quarto, isolado da família. No entanto, para eles o mito não se interpôs ao resgate literário de suas obras porque tratavam-se de homens, portanto suas inovações foram levadas a sério, superando quaisquer excentricidades.

Quando é que vamos levar o resgate histórico-cultural da produção literária feminina a sério? Precisamos promover a libertação dos estereótipos criados para as mulheres que, de alguma forma, contribuíram para o enriquecimento da literatura ou de qualquer outro campo do saber. O único meio de alcançarmos esse objetivo será através do autoconhecimento. E o que têm feito as mulheres para mudar essa situação?

O que encontramos nos Estados Unidos e na Europa de hoje, por exemplo, é um feminismo constituído como uma atividade excepcionalmente variada e cheia de rivalidades, com feministas que, em sua grande maioria, adotaram o procedimento de criticarem umas às outras, fechadas que estão em seus dogmatismos.

Tal divergência não permitiu ao feminismo apresentar até hoje um consenso entre quaisquer abordagens. Existem abordagens feministas que procuram constituir como seu objeto um ser chamado "mulher" independente do contexto cultural, classe social ou raça, universalizando, assim, o conceito de mulher. Outras há que relativizam tal conceito por não acreditarem em definições tão abstratas e

¹³ SEWALL, p. 707. (Trad. livre: "A figura do Isolato, aquele que, por qualquer razão, se exclui da sociedade para viver do seu jeito com coragem e grandeza, atrai a atenção universal, mesmo que nem sempre seja inteiramente verdadeira. (... A "Casa corrida" de Emily dificilmente se tratava de um esconderijo de eremita, e, do seu jeito próprio, ela tinha uma "propriedade" de amigos.) Quando o Isolato é uma mulher, sensível, frágil, com lendas de romances frustrados, de repressão externa e recalques internos, para adicionar um sabor picante à agonia e êxtase que todos podem ler nos poemas publicados, o apelo é, para muitos, irresistível.")

consideram que as categorias distintas, como a raça e o meio sócio-econômico-cultural, sejam essenciais para constituir o seu objeto.

Nesta dissertação não nos interessaremos pela segunda acepção do conceito de mulher, portanto, procederemos à discussão de Dickinson de uma forma mais ampla ao considerarmos as questões de gênero¹⁴.

2.3 CONFESSE TUDO OU CALE-SE PARA SEMPRE

A poeta¹⁵ e ensaísta Adrienne Rich acredita que para conquistar a felicidade, a mulher tem que lutar contra a dominação cultural, social e psicológica do homem e reinventar-se como mulher através de uma linguagem própria e tentar traduzir seus impulsos em imagens que neguem a subserviência do corpo e, em consequência, da mente. Ao contrário do que advogava Virginia Woolf, Rich acredita que as mulheres não devem tratar suas produções literárias com objetividade e distanciamento, mas sim demonstrar a sua revolta se não quiserem trair sua própria realidade:

And today, much poetry by women – and prose for that matter – is charged with anger. I think we need to go through that anger, and we will betray our reality if we try, as Virginia Woolf was trying, for an objectivity, a detachment, that would make us sound more like Jane Austen or Shakespeare. We know more than Jane Austen or Shakespeare knew: more than Jane Austen because our lives are more complex, more than Shakespeare because we know more about the lives of women – Jane Austen and Virginia Woolf included.¹⁶

Deparamo-nos em Adrienne Rich com a proposta do modo confessional para a poesia feminina em que, rejeitando as formulações estéticas criadas pela

¹⁴ A palavra “gênero” está aqui sendo empregada na acepção de papéis sociais para diferenciar da palavra “sexo”, que se refere a diferenças biológicas.

¹⁵ O termo “poeta”, aqui utilizado para qualificar a atividade artística feminina, vai de encontro à designação dicionarizada “poetisa” por julgar que o sufixo atribuído tem conotações que parecem diminuir o valor das produções femininas nesse gênero de literatura.

¹⁶ RICH, *On lies, secrets, and silence: selected prose 1966-1978*. New York: Norton, 1979, p. 48-49. (Trad. livre: “E hoje, muita da poesia escrita por mulheres – e prosa também – é carregada de raiva. Acho que devemos passar por essa raiva, e trairemos nossa própria realidade se tentarmos, como Virginia Woolf estava tentando, obter uma objetividade, um distanciamento, que nos faria soar mais como Jane Austen e Shakespeare. Sabemos mais que Jane Austen ou Shakespeare sabiam: mais do que Jane Austen porque nossas vidas são mais complexas, mais que Shakespeare porque sabemos mais sobre as vidas das mulheres – Jane Austen e Virginia Woolf incluídas.”)

tradição literária masculina, as escritoras devem se empenhar em reivindicar a autoridade da experiência.

A poesia confessional busca a escrita como processo de cicatrização e alívio para a dor experimentada por suas escritoras devido, entre outras coisas, à opressão sofrida e à exclusão a que são relegadas no mundo masculino. Não há o distanciamento do “eu” e a literatura passa a ser vista como um processo de autodefinição em que escrever é um ato intelectual libertador para a mulher. Sylvia Plath, Anne Sexton e Adrienne Rich praticaram esse tipo de poesia, que é constantemente lida como autobiografia.

Voltando às afirmações de Rich, será que as vidas de Jane Austen e Virginia Woolf foram realmente assim tão destituídas de autoridade de conhecimento? Será que não sabiam como as mulheres agem e sentem? Além do mais, para a mulher escrever literatura será necessário ter todas as experiências femininas? Onde caberia o papel da imaginação, da reflexão e do conhecimento proveniente das experiências alheias, da cultura em que se acham inseridas e da leitura dos livros?

Goethe, em conversa com Eckermann, procurando elucidar a natureza da poesia e da imaginação poética, certa vez disse:

The region of love, hate, hope, despair, or by whatever other means you may call the moods and passions of the soul, is innate with the poet, and he succeeds in representing it. But it is not born with him to know by instinct how courts are held, or how a parliament or a coronation is managed; and if he will not offend against truth while treating such subjects, he must have recourse to experience or tradition. [...] Yet, had I not the world already in my soul through anticipation, I should have remained blind with seeing eyes, and all experience and observation would have been unproductive labour. The light is there, and the colours surround us; but, if we had no light and no colours in our own eyes, we should not perceive the outward phenomena.¹⁷

¹⁷ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Apud* STOCKS, Kenneth. *Emily Dickinson and the modern consciousness – a poet of our time*. New York: St. Martin's Press, 1988, p.7-8. (Trad. livre: “A região do amor, ódio, esperança, desespero, ou por quaisquer outros meios que queiramos chamar os estados e paixões da alma, é inata no poeta, e ele consegue representá-la. Já não nasce com ele porém o saber por instinto como as cortes se organizam, ou como um parlamento e uma coroação são dirigidos; e se ele não quiser faltar com a verdade enquanto discorrer sobre tais assuntos, deve recorrer à experiência ou à tradição. No entanto, se eu não tivesse o mundo já em minha alma através da antecipação, eu teria ficado cego com olhos sãos, e toda experiência e observação teriam sido trabalho improdutivo. A luz está lá, e as cores nos cercam; mas, se não tivéssemos luz nem cores em nossos próprios olhos, não poderíamos perceber o fenômeno exterior.”)

Portanto, sem o dom da imaginação poética jamais conseguiremos realizar poesia de qualidade, mesmo tendo toda experiência, todo conhecimento e toda observação possíveis em nosso mundo.

Emily Dickinson tinha consciência do seu próprio dom e de que não precisava ir para além das paredes de seu lar para conseguir apreender o mundo sensível que a circundava:

I never saw a Moor –
I never saw the Sea –
Yet know I how the Heather looks
And what a Billow be.

I never spoke with God
Nor visited in Heaven –
Yet certain am I of the spot
As if the Checks were given –
(P 1052, c. 1865)¹⁸

A idéia da existência de Deus somente se pode dar ao nível da imaginação, no entanto a grande maioria da população terrena, de uma forma ou de outra, acredita que Ele exista. É nesse nível que se dá muito do conhecimento das coisas que o poeta traz dentro de si.

2.4 A ANGÚSTIA DA DEFINIÇÃO

Tecendo um diálogo com a teoria da “angústia da influência” do crítico Harold Bloom, as críticas literárias norte-americanas Sandra Gilbert e Susan Gubar¹⁹ apresentam sua teoria da “angústia da autoria”. Afirmam as autoras que na história da literatura as mulheres somente produziram obras esteticamente inferiores que os homens porque durante séculos foram obrigadas a manter o silêncio e a atender as exigências das estruturas patriarcais. Por outro lado, mesmo que quisessem

¹⁸ Trad. livre: Eu nunca vi o Urzal – / Nunca vi o Mar – / Mas sei como o Urze se parece / E o que é uma Onda. // Eu nunca falei com Deus / Nem visitei o Céu – / Mas certa estou do local / Como se as Coordenadas tivessem sido dadas –

¹⁹ Sandra Gilbert e Susan Gubar são autoras de *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination* (1979) assim como dos três volumes que lhe dão sequência, *No man's land: the place of the woman writer in the twentieth century* (1988-94). São ainda co-editoras do *The Norton anthology of literature by women* (1984), e autoras de *Shakespeare's sisters: feminist essays on women poets* (1979).

escrever algo de novo, viam-se aprisionadas nos textos masculinos por terem sempre que se confrontar com as imagens do feminino neles já cristalizadas, que lhes atribuíam valores que não correspondiam à sua realidade.

Portanto, sem ter um passado literário próprio e sem antecessoras às quais recorrer, seja por comparação ou por oposição, cada mulher escritora se via sempre no início do caminho, sem poder se sentir continuadora de uma tradição e sem identidade para iniciar uma tradição que fosse genuinamente feminina. Tudo que ela encontrava eram os dois estereótipos criados pela misogenia masculina: ora anjo, ora demônio, mas nunca a mulher escravizada e subestimada que realmente era.

Utilizando-se, como Rich, da perspectiva da vitimização da mulher, Gilbert e Gubar afirmam que a situação da escritora sob o patriarcalismo do século XIX não lhes permitia uma autodefinição, pois todas as definições patriarcais intervinham sobremaneira no seu processo de criação.

Since both patriarchy and its texts subordinate and imprison women, before women can even attempt that pen which is so rigorously kept from them, they must escape just those male texts which, defining them as 'Cyphers', deny them the autonomy to formulate alternatives to the authority that has imprisoned them and kept them from attempting the pen.²⁰

Decorre daí, contudo, a problemática afirmação por parte dessas duas autoras de que toda escritora inevitavelmente sofre de uma debilitadora angústia da autoria por não haver uma tradição literária feminina constituída que lhes possibilite um ponto de partida. Toril Moi também questiona esse posicionamento e assevera-nos que Gilbert e Gubar não conseguem dar conta da própria pergunta que levantam: "If the author is defined as male and she finds herself already defined by him as *his* creature, how can she venture to take up the pen at all?"²¹

²⁰ GILBERT, Sandra M. & GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth century literary imagination*. New Haven: Yale University Press, 1984, p. 13. (Trad. livre: "Já que o patriarcalismo e seus textos subordinam e aprisionam as mulheres, antes mesmo que tentem usar a caneta, que é tão rigorosamente mantida fora do seu alcance, elas devem escapar exatamente àqueles textos que, definindo-as como "Zeros à esquerda", negam-lhes a autonomia para formularem alternativas à autoridade que as tem imprisionado e impedido de tentar escrever.")

²¹ MOI, Toril. *Sexual/textual politics: feminist literary theory*. London & New York: Routledge, 1985, p. 58. (Trad. livre: "Se o autor é definido como masculino e ela já se acha definida por ele como *sua* criatura, como poderá, de qualquer forma, se aventurar a escrever?")

Gilbert e Gubar afirmam ainda em seu polêmico livro *The madwoman in the attic* que na cultura patriarcal ocidental o autor do texto, metaforicamente falando, é “a father, a progenitor, a procreator, an aesthetic patriarch whose pen is an instrument of generative power like his penis.”²²

De acordo com as autoras, por não possuir autoridade fálica, as mulheres também sofreriam de uma debilitadora ansiedade por querer possuir essa caneta poderosa sem ter o aparato necessário.

Com muita propriedade, Elaine Showalter reporta-se à teoria de Gilbert e Gubar e afirma enfaticamente que as mulheres geram textos a partir de seus cérebros, não de seus órgãos genitais:

Those critics who, like myself, would protest the fundamental analogy might reply that women generate texts from the brain or that the word-processor of the near future, with its compactly coded microchips, its inputs and outputs, is a metaphorical womb. [...] the process of literary creation is analogically much more similar to gestation, labor, and delivery than it is to insemination.²³

O mito da caneta fálica fica dessa forma esvaziado mas não deixa de confundir o já tão conturbado cenário da crítica literária feminina.

Gilbert e Gubar, tal como Adrienne Rich, acreditam que a literatura realizada pelas mulheres é geralmente muito ligada às experiências pessoais da escritora, sendo a tendência à autobiografia e ao caráter confessional suas principais características. Apesar de buscarem construir um cânone feminino, entendem que o texto das escritoras do século XIX eram desabafos literários em que derramavam a força implosiva daquilo que não conseguiam ou não podiam exprimir. Assim sendo, a escrita servia-lhes como um artifício que as impediu, muitas vezes, de chegar à loucura ou ao suicídio. O escrever para as mulheres tornava-se, portanto, uma forma de lhes assegurar o equilíbrio físico e mental.

²² GILBERT & GUBAR, p. 6. (Trad. livre: “um pai, um progenitor, um procriador, um patriarca estético cuja caneta é um instrumento de poder gerador como seu pênis.”)

²³ SHOWALTER, p. 187-8. (Trad. livre: “Aqueles críticos que, como eu, protestam contra essa analogia fundamental poderiam responder que as mulheres geram textos a partir de seus cérebros ou que o processador de textos do futuro próximo, com seus compactos *microchips* codificados, seus *inputs* e *outputs*, é um útero metafórico. [...] o processo de criação literária é analogicamente muito mais similar à gestação, trabalho de parto e nascimento do que à inseminação.”)

Para Rich, como para Gilbert e Gubar, uma escritora pode esconder ou confessar tudo, contanto que o faça dentro de uma estética diferenciada. Mas como escrever textos diferentes de tudo o que já foi criado pelos homens se não existem textos totalmente originais, já que todos dialogam com os textos que os precederam?

Ao construírem toda uma argumentação teórica sobre a falta de tradição literária feminina, Adrienne Rich, Susan Gubar e Sandra Gilbert não se preocuparam em discutir as inovações formais anunciadas pela escritora que consideraram como a mais representativa do século XIX – Emily Dickinson.

Gilbert e Gubar afirmam que escritoras como Jane Austen, Mary Shelley, Emily Brontë e Emily Dickinson produziram textos literários bem elaborados apenas porque neles imprimiram significados que, “num primeiro contato”, se mostram menos acessíveis. Assim sendo, essas escritoras do século XIX conseguiam resolver a difícil tarefa de criar uma literatura genuinamente feminina parecendo se conformar com as exigências dos padrões literários patriarcais, mas ao mesmo tempo subvertendo-os através de estratégias de linguagem inovadoras que desafiavam as convenções em que se achavam inseridas.

Dickinson understood the social requirements, masquerading as cosmic laws, which obliged every woman in some sense to enact the role of Nobody. Her accurate perceptions are expressed in various poems and letters devoted to what she ironically described as “the honorable Work” of women.²⁴

Apesar de apresentarem proposições pertinentes, Gilbert e Gubar se contradizem quando, em capítulo mais adiante, dedicado exclusivamente a Emily Dickinson, consideram seu trabalho como imitação das “verdadeiras” obras produzidas pelos escritores masculinos e se referem aos romances das irmãs Brontë como “childish volumes” e “deceptive”²⁵. Essas duas autoras não nos levam a lugar algum, pois se em alguns momentos evocam qualidades positivas nas produções literárias femininas, logo depois as lançam ao descrédito, já que a literatura masculina é a única que é valorizada.

²⁴ GILBERT & GUBAR, p. 588. (Trad. livre: “Dickinson entendia os requisitos sociais, mascarados como leis cósmicas, que obrigavam toda mulher de alguma forma a representar o papel de Ninguém. Suas percepções agudas são expressas em vários poemas e cartas devotadas ao que ironicamente descreveu como “o honrado Trabalho” das mulheres.”)

²⁵ GILBERT & GUBAR, p. 640. (Trad. livre: “volumes infantis” e “ilusórios”)

2.5 O DITO PELO NÃO DITO

A leitura autobiográfica que Gilbert e Gubar se propõem a fazer da obra de Emily Dickinson chega até mesmo a interpretar o que Dickinson teria dito e ao que teria aludido com a suposta afirmação:

Dickinson supposedly once said. 'But when I die, they'll have to remember me.' What they would have to remember, she must have meant, was the elaborate, fictionalized tapestry of her life that she wove in her poems, a tapestry in which each poem is in a sense a face prepared to meet the faces she imagined she might meet. What they would have to remember, she must have meant too, was the way in which, as a woman artist, she used – to paraphrase William Blake – the productions of time to seduce eternity.²⁶

Todo poeta discorre sobre o que concebe em sua imaginação, muitas vezes ficcionalizando o sujeito lírico como forma de se distanciar da sua criação ou de sentimentos que o afetam diretamente ou não, mas que servem de objeto para sua descrição. O fato de Emily Dickinson ficcionalizar-se em sua poesia demonstra esse distanciamento.

É necessário fazer-se a separação entre a visão poética e as tensões da vida pessoal de um escritor pois não é a vida do poeta que se acha inscrita em sua poesia e sim a cristalização de momentos vislumbrados por sua imaginação ou retidos por sua capacidade perceptiva. E em assim sendo, não podemos afirmar, conforme o fazem Gilbert e Gubar, que “o poder mágico de costurar da arte é providencial e curador” e que Dickinson haja tecido sua poesia com fios feitos com as pérolas de sua própria dor:

Healing, the stitch of art is a bridge. The death that precipitated the funeral of “I felt a Funeral in my Brain” may well have been caused by the stabbing stitch of suicide or despair [...] But the cleaving of “I felt a Cleaving in my Mind” and the chasm of “This Chasm, Sweet,” are patched and mended, seam to seam, by the magical stitchery of art. In a sense, indeed, we might say that as a private spider artist Dickinson employs the yam of pearl to resolve her quarrelsome fragmented public

²⁶ GILBERT & GUBAR, p. 638. (Trad. livre: “Dickinson supostamente disse uma vez: ‘Mas quando eu morrer, eles terão que lembrar de mim.’ O que eles teriam que lembrar, deve ter querido dizer, foi a tapeçaria de sua vida que ela teceu em seus poemas, uma tapeçaria em que cada poema era, de certa forma, uma face preparada para encontrar com as faces que ela imaginou que poderia encontrar. O que eles teriam que lembrar, deve também ter querido dizer, era a maneira na qual, como uma artista mulher, usava – para parafrasear William Blake – as produções do tempo para seduzir a eternidade.”)

selves – the nun and the gnome, the virgin and the empress – into a single woman pearly white.²⁷

Partir do pressuposto de que o significado de um poema deva ser identificado com a experiência e a consciência do poeta é algo discutível, mas não se pode negar que as experiências pessoais profundamente sentidas possam ser o ponto de partida para a expressão literária. Esta por sua vez transformará aquelas experiências em formas de expressão artisticamente elaboradas, o que terminará gerando um outro produto que se afasta, às vezes totalmente, do seu ponto originário de partida. Dickinson via no fazer poético a expressão ou a exploração de possibilidades que transcendiam as suas próprias experiências. Isso lhe permitia afastar-se do objeto de sua análise para que o “eu”, distanciado, pudesse avaliar o melhor ângulo e aplicar os seus experimentos imaginativos.

Procuremos deixar mais claro essa questão. A seguinte passagem de *Aurora Leigh*, de Elizabeth Barrett Browning, encontra-se marcada na cópia de Dickinson, escolha que demonstra o seu óbvio posicionamento conflitante e contestador com relação à sociedade patriarcal de sua época:

By the way,
The works of women are symbolical.
We sew, sew, prick our fingers, dull our sight,
Producing what? A pair of slippers, sir,
To put on when you're weary – or a stool
To stumble over and vex you ... 'curse that stool!'
Or else at best, a cushion, where you lean
And sleep, and dream of something we are not
But would be for your sake. Alas, alas!
This hurts most, this-that, after all, we are paid
The worth of our work, perhaps²⁸

²⁷ GILBERT & GUBAR, p. 639. (Trad. livre: “Curador, o ponto da arte é uma ponte. A morte que precipitava o funeral de “Senti um Funeral em meu Cérebro” pode bem ter sido causada pelo ponto perfurante do suicídio ou desespero [...] Mas a divisão de “Senti uma Divisão na minha Mente” e o abismo de “Esse Abismo, Doce,” são remendados e consertados, ponto a ponto, pela costura mágica da arte. De certo modo, deveras, poderíamos dizer que como uma artista-aranha da privacidade Dickinson emprega o fio de pérola para resolver suas pessoas públicas fragmentadas de maneira contestadora – a freira e o gnomo, a virgem e a imperatriz – em uma única mulher perolamente branca.”)

²⁸ GILBERT & GUBAR, p. 455-469. (Trad. livre: “A propósito, / Os trabalhos das mulheres são simbólicos. / Nós costuramos, costuramos, espetamos nossos dedos, embaçamos nossas vistas, / Produzindo o quê? Um par de chinelos, senhor, / Para colocá-lo quando estiveres exausto – ou um banco / Para tropeçares e aborrecer-te... ‘dane-se aquele banco!’ / Senão melhor, uma almofada, onde encostes / E dumas, e sonhes com algo que não somos / Mas seríamos por sua causa. Ai, ai! / Isto me machuca mais que tudo, isso-aquilo, depois de tudo, somos pagas / O valor do nosso trabalho, talvez.”)

Em seus poemas, Emily Dickinson utiliza-se de sua experiência proveniente das atividades de costura, mas a compara, metaforicamente, com o fazer poético. Utilizando-se da aproximação de palavras do mesmo campo semântico, a partir das quais constrói suas inusitadas imagens, Dickinson afasta-se da atividade habitual para discorrer sobre o estado imaginativo em que necessita ingressar para criar. O poema vai, portanto, mais além do que o mero ato de costurar:

Don't put up my Thread and Needle –
I'll begin to Sew
When the Birds begin to whistle –
Better Stitches – so –

These were bent – my sight got crooked –
When my mind – is plain
I'll do seams – a Queen's endeavor
Would not blush to own –

Hems – too fine for Lady's tracing
To the sightless Knot –
Tucks – of dainty interspersions –
Like a dotted Dot –

Leave my Needle in the furrow –
Where I put it down –
I can make the zigzag stitches
Straight – when I am strong –

Till then – dreaming I am sewing
Fetch the seam I missed –
Closer – so I – at my sleeping –
Still surmise I stitch –²⁹
(P 617, c.1862)

Esse poema demonstra a lucidez de Dickinson quanto à arte poética e à necessidade de obter liberdade para sua criação a qualquer custo quando, usando do modo imperativo, exige que a deixem imaginar. A mente, livre para criar, não se vê impedida nem mesmo pela visão afetada pelo cansaço da costura – ela pode

²⁹ Trad. livre: “Não levante minha Linha e Agulha – / Eu começarei a Costurar / Quando os Pássaros começarem a assoviar – / Melhores Pontos – então // Elas estão dobradas – minha visão ficou torcida – / Quando minha mente – estiver livre / Eu farei as costuras – um empenho que Rainha / Não ruborizaria em possuir – // Bainhas – finas demais para o traçado de uma Dama / Até o cego Nó – / Pregas – de refinada intercalação – / Como um Ponto pontilhado – // Deixe minha Agulha no sulco – / Onde eu a coloquei – / Posso fazer costuras em ziguezague / Retas – quando estou forte – // Até lá – sonhando que estou cozendo / Pegue o ponto que perdi – / Mais perto – para que Eu – em meu dormir – / Ainda suponha que estou a costurar –”

costurar até mesmo durante o sono. Ninguém pode impedir a liberdade de imaginar e sonhar da criatura, que dirá a do poeta - nem mesmo os poderosos ditames patriarcais. Desfazendo nós, ponto a ponto construindo textos refinados que se intercalam como pregas, a imaginação do artista consegue perceber o infinito no pequeno ponto que contém outros infinitos pontos que, por sua vez, o formam, percepção somente possível a uma imaginação poética fértil.

Essa foi uma leitura possível. Podemos ler uma cultura de dominação inscrita nesse poema, em que o “eu” poético exige que respeitem sua atividade. O que é muito arriscado fazer, entretanto, será relacioná-lo a fatos biográficos isolados da vida de Dickinson como insistem Gilbert e Gubar:

Emily Dickinson, perhaps beginning to experience the mysterious eye trouble that sent her to Boston for treatment in 1864 and 1865, wrote a poem ... (that) goes on to discuss “Hems – too fine for lady’s tracing” and “Tucks – of dainty interspersion.” But literal seams, hems, and tucks were not the only notable products of Dickinson’s thread and needle. Far more notable, indeed, are the fascicles into which she literally sewed and bound her poems themselves.³⁰

Seus poemas são por demais perpassados de drama, exageros, e afirmações que, logo a seguir ou em outros poemas, se encontram desmentidas. Richard Sewall entendia que não é possível correlacionar fatos isolados da vida de Dickinson em sua obra:

The wit, the whimsey, the turn for drama and exaggeration, the rhetorical tricks picked at school or in reading or listening to sermons – all these entered into her brilliant young virtuosity, and all had, ultimately, to be brought under control. Her own word was “organized” [...] And many of the poems make denials or affirmations that seem startlingly at variance with the known facts of her life. We wonder what truth there is behind this seeming fantasia; we wonder where the ultimate meaning is.”³¹

³⁰ GILBERT & GUBAR, p. 640. (Trad. livre: “Emily Dickinson, talvez começando a vivenciar o misterioso problema ocular que a enviou a Boston para tratamento em 1864 e 1865, escreveu um poema que diz: “Bainhas – finas demais para o traçado de uma dama” e “Pregas – de refinada intercalação.” Mas costuras, bainhas e pregas literais não eram apenas produtos notáveis do fio e agulha de Dickinson. Muito mais notável, deveras, são os fascículos em que literalmente costurou e amarrou ela mesma seus poemas.”).

³¹ SEWALL, p. 240. (“A sagacidade, o humor, a tendência ao drama e exagero, os truques retóricos aprendidos na escola ou lidos ou ouvidos em sermões – tudo participou de sua brilhante e jovem virtuosidade, e tudo teve, em última análise, que ser mantido sob controle. Sua própria palavra era “organizada” [...] E muitos dos poemas fazem negações ou afirmações que parecem surpreendentemente em desacordo com os fatos conhecidos de sua vida. Imaginamos que verdade há por trás dessa aparente fantasia; imaginamos qual é o significado definitivo.”).

Basicamente as proposições de Gilbert e Gubar não se sustentam teoricamente e não é possível apreendê-las sem que tenhamos que, assim como elas o fizeram, usar de muita imaginação. Aliás a tendência à dramatização que apontam na poesia de Dickinson parece ter “costurado” em ziguezague o seu texto teórico, que se encontra cheio de “fios” de eloquência poética parafraseada e de muitos “pontos sem nó”.

Os significados de uma obra de arte são construídos por cada leitor do seu próprio ponto de vista. A poeta norte-americana Susan Howe, autora de *My Emily Dickinson*, se coloca da seguinte forma sobre o fazer poético:

My voice formed from my life belongs to no one else. What I put into words is no longer my possession. Possibility has opened. The future will forget, erase, or recollect and deconstruct every poem. There is a mystic separation between poetic vision and ordinary living. The conditions for poetry rest outside each life at a miraculous reach indifferent to worldly chronology.³²

A parte visível de um poema, que são as suas linhas concretas, são calculadas pelo poeta-organizador, mas o emaranhado de tensões que povoa cada vírgula, ou travessão, como no caso de Emily Dickinson, cada palavra, metáfora ou imagem foram exaustivamente estudados para que dessem conta, com a maior precisão possível, do aspecto sensível da vida e dos acontecimentos percebidos num dado momento.

Mesmo quando lemos os seus poemas mais “impetuosos” percebemos que houve um controle inteligente que se interpôs entre a emoção e a poesia. Esse é um procedimento comum a muitos poetas que, afastando-se da experiência emocional, permanecem em processo meditativo durante o qual elaborarão a poesia já modificada em relação à experiência que a precedeu.

A maneira como Emily Dickinson via sua própria criação poética pode ser encontrada em suas cartas. Em 1862 ela escreveu a Higginson: “When I state myself, as the Representative of the Verse – it does not mean – me – but a supposed

³² HOWE, Susan. *My Emily Dickinson*. Berkeley: North Atlantic Books, 1985, p. 13. (Trad. livre: “Minha voz formada da minha vida não pertence a ninguém mais. O que coloco em palavras não é mais minha posse. Possibilidades se abriram. O futuro esquecerá, apagará ou recordará e desconstruirá cada poema. Existe uma separação mística entre visão poética e vida comum. As condições para a poesia assentam-se fora de cada vida num alcance miraculoso indiferente à cronologia mundana.”)

person.” (C268, 1862)³³. Isso demonstra o senso preciso do distanciamento que mantinha entre si mesma e seus poemas, entre seus atos e seus escritos.

Portanto, nada está bem claro na poesia dickinsoniana e podemos nos enganar com muita facilidade quando tentamos identificar fatos biográficos em suas linhas. A poesia, assim como qualquer obra de arte, não reproduz meramente estados psicológicos do autor. A poesia de Emily Dickinson não é confessional e suas criações foram conscientes e formalmente elaboradas.

2.6 CULTUANDO O CULTURAL

Outra teoria feminista com que nos propomos a dialogar nesta dissertação pertence à corrente dos estudos culturais femininos, que surgiu da necessidade de se obter uma outra compreensão da mulher e do conseqüente questionamento da desigualdade sócio-cultural em que se encontra com relação ao homem. Conforme Elaine Showalter nos esclarece:

A theory based on a model of women's culture can provide, I believe, a more complete and satisfying way to talk about the specificity and difference of women's writing than theories based in biology, linguistics, or psychoanalysis. Indeed, a theory of culture incorporates ideas about woman's body, language, and psyche but interprets them in relation to the social contexts in which they occur.³⁴

Os estudos culturais levam as críticas feministas a encetar várias revisões valorativas, especialmente a revisão do cânone literário ocidental constituído e cristalizado. Demonstrando que a participação feminina na literatura tem sido bastante ampla, porém omitida, várias pesquisadoras organizaram recentes reedições de obras de pioneiras e com isso, obtiveram um ganho não somente quantitativo, mas, alegadamente, qualitativo com o firme propósito de revisar o cânone predominantemente masculino.

³³ Trad. livre: “Quando me expresso, como Representante do Verso – não significa que seja eu – mas uma pessoa suposta.”

³⁴ SHOWALTER, p. 197. (Trad. livre: “Uma teoria baseada no modelo cultural feminino pode fornecer, acredito, um modo mais completo e satisfatório de falar sobre a especificidade e diferença dos escritos femininos do que teorias baseadas na biologia, lingüística ou psicanálise. Na verdade, uma teoria da cultura incorpora idéias sobre o corpo da mulher, a língua e a psique, mas as interpreta em relação aos contextos sociais nas quais ocorrem.”).

No Brasil, a Imprensa Oficial do Estado do Paraná está resgatando a obra de uma escritora paranaense que ousou enfrentar a autoridade patriarcal da sociedade catarinense em meados do século XIX. Ao mesmo tempo em que Emily Dickinson expressava seu posicionamento diante de uma sociedade que infligia papéis castradores às mulheres nos Estados Unidos, aqui no Brasil, Júlia da Costa (1844-1911), aos 27 anos se casava com um comendador trinta anos mais velho, sendo obrigada pelos pais a deixar o seu grande amor de lado por questões de conveniência: “Essa história de mulher impetuosa que ousou pintar o cabelo, discutir política, escrever poesia, tocar piano e, atrevimento máximo, tentar ser feliz no amor, aconteceu em meados do século XIX, em São Francisco do Sul, pequeno e antigo porto de Santa Catarina no qual viveu Júlia da Costa, a primeira poetisa paranaense.”³⁵

Ao feitiço de Emily Dickinson, Júlia da Costa se vestia sempre de branco e deixou uma vasta obra para ser pesquisada. Todavia, por ter se exposto mais, foi vítima de muitos comentários maldosos devido à sua maneira avançada de ser. Ficou restrita à cidade de mentalidade provinciana em que viveu, foi profundamente infeliz no casamento, tornou-se reclusa e, por fim, veio a morrer louca.

Com essa descrição, acabamos também por deixar que alguns estereótipos do passado confluíssem para os do presente (fig. 4). O apelo parece realmente irresistível, como nos aponta Sewall. Há a necessidade, porém, de se promover o resgate sócio-cultural de escritoras e estudar suas obras com maior seriedade a fim de esvaziar o mito do feminino que sempre as antecede. Importa, principalmente, perceber como agiram mesmo diante dos papéis que lhe foram impostos e como traduziram seus posicionamentos diante desse mundo através da literatura.

Em uma de suas frases, Júlia da Costa diz “A inteligência nas mulheres é um dom fatal”³⁶. Essa foi a maior injustiça que a sociedade patriarcal impôs às mulheres: fazê-las sufocar sua própria inteligência a fim de as manipular em benefício próprio. A história das mulheres, portanto, não pode ser constituída apenas de mitos.

³⁵ ZIBORDI, Marcos. Imprensa Oficial do Estado resgata obra de Júlia da Costa, a primeira poeta paranaense. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 16 set. 2001.

³⁶ *Ibid.*

FIGURA 4 – JÚLIA DA COSTA: MITO QUE TAMBÉM ANTECEDE A OBRA



FONTE: ZIBORDI, Marcos. Imprensa Oficial do Estado resgata obra de Júlia da Costa, a primeira poeta paranaense. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 16 set. 2001.

Inserida nos estudos culturais sob a perspectiva pós-estruturalista da contestação dos padrões absolutos do valor estético, Paula Bennett³⁷ levanta os aspectos sociais da história literária feminina nos Estados Unidos do século XIX, antologizando autoras que foram intensamente lidas por seus contemporâneos e depois esquecidas. Bennett resgata assim do esquecimento trinta e sete poetas e centenas de poemas publicados em periódicos e jornais que tinham grande circulação, demonstrando que o trabalho cultural dessas escritoras deve ser restituído histórica e socialmente.

Bennett combate a estética modernista que, com sua idéia de obra de arte bem acabada, desautoriza a expressão da subjetividade e a tendência à autobiografia e ridiculariza os derramamentos sentimentais da poesia do século XIX, valorizando apenas obras de grande elaboração formal.

O movimento modernista, de fato, relegou ao ostracismo a maior parte das obras femininas do século XIX. Faz-se, portanto, necessário reinstituí-las na história literária de modo a constituir-se um cânone feminino. Esta é a proposta de Bennett.

O grande problema que Bennett encontra, no entanto, é como inserir Emily Dickinson no conjunto de poetas que resgata se ela não praticava uma poesia sequer próxima daquilo que era convencional em suas contemporâneas. Face às suas dificuldades, demonstradas nos constantes questionamentos da originalidade e excepcionalidade da obra de Dickinson, fomos formulando muitas perguntas cada vez que percebíamos uma incoerência ou contradição.

Será que a poesia de Emily Dickinson era melhor que a de suas contemporâneas? Quem sobreviveu, o mito ou a obra? Quando avaliamos ou admiramos uma obra de arte, analisamos apenas os códigos sociais e políticos de uma época ou existe uma qualidade artística que faz com que a obra transcenda o seu tempo? Em nossa recepção da obra de Dickinson o que faz com que julguemos que sua poesia seja melhor que a de suas contemporâneas?

³⁷ BENNETT, Paula Bernat, (ed.) *Nineteenth-century American women poets – an anthology*. Malden, Mass.: Blackwell Publishers, 1998.

2.7 NEGOCIANDO O ESTÉTICO

Em primeiro lugar, acreditamos não ser possível dissociar apreciação crítica e leitura política, estética e documento sociológico. A crítica literária pós-estruturalista Toril Moi adota esse posicionamento e acrescenta que: “Aesthetic value judgements are historically relative and also [...] deeply imbricated in political value judgements. An aesthetics recommending organic unity and the harmonic interaction of all parts of the poetic structure for example, is not politically innocent.”³⁸

Portanto, todas as concepções estéticas se encontram permeadas dos tons dos ideais políticos e sociais do autor ou leitor de uma obra que, por sua vez, estão situados num determinado contexto histórico-cultural que privilegia certos valores em detrimento de outros. Por outro lado, também não é politicamente inocente querer inserir a obra poética esteticamente diferenciada de Emily Dickinson num contexto literário do qual se recusou a fazer parte, a título de generalizar a produção poética feminina do século XIX. Temos que reconhecer uma exceção.

Advogando os métodos da sociologia literária, que se baseia na história da leitura, consumo e circulação de uma obra, Robert Escarpit³⁹ afirma que se mantém distante dos problemas fundamentais a respeito da natureza da obra. Para ele a sociologia da literatura deve elucidar as circunstâncias sociais em que se produz uma obra, já que ela transcende o valor formal e adquire um valor representativo inteiramente novo, ligado à própria existência da coletividade que com ela entre em contato.

Um fato literário não é simplesmente uma obra, e sim um homem que viveu em certas circunstâncias, tendo uma obra servido como traço de união entre este homem e um certo público por meio de uma técnica, e enfim uma série mais ou menos longa, um conjunto mais ou menos vasto de públicos sobressalentes que deram a esta obra uma verdadeira colaboração, seja enriquecendo-a, seja empobrecendo-a, seja, o que constitui o caso mais freqüente, relegando-a ao esquecimento.⁴⁰

³⁸ MOI, p. 85. (Trad. livre: “Os julgamentos de valor estético são historicamente relativos e também [...] profundamente imbricados em julgamentos de valor político. Uma estética que recomenda unidade orgânica e interação harmônica de todas as partes da estrutura poética, por exemplo, não é politicamente inocente.”)

³⁹ Professor francês emérito de literatura inglesa e literatura comparada da Universidade de Bordeaux, escreveu duas importantes obras: *A sociologia da literatura* (1958) e *A revolução do livro* (1965).

Se comparássemos cada poema de Emily Dickinson a uma cidade, poderíamos tomar emprestado o que o Marco Polo diz a Kublai Khan no diálogo imaginado por Italo Calvino em seu livro *As Cidades Invisíveis*:

O seu segredo é o modo pelo qual o olhar percorre as figuras que se sucedem como uma partitura musical da qual não se pode modificar ou deslocar nenhuma nota. [...] Essa cidade que não se elimina da cabeça é como uma armadura ou um retículo em cujos espaços cada um pode colocar as coisas que deseja recordar.⁴¹

A apreensão do sentido de qualquer texto só é possível porque nele colocamos nossos valores, nossas experiências e a cultura que recebemos do tempo e lugar em que vivemos, portanto, só podemos interpretar o que lemos quando reconhecemos o que nos está sendo comunicado através de analogias a conhecimentos adquiridos no nosso passado individual e no passado coletivo que nos é transmitido pela história. E quanto mais adentramos na cultura e no tempo em que um texto foi escrito, mais se ampliam as possibilidades dessa leitura.

As circunstâncias sociais da produção da obra dickinsoniana serão mais adiante discutidas, assim como o seu valor formal, pois é sobre ambos os aspectos que discorreremos nesta dissertação. Talvez concluamos juntos que, enquanto houver interesse pelo resgate de uma literatura genuinamente feminina, a poesia de Dickinson jamais poderá ser relegada ao esquecimento devido ao grande desafio que representa para o leitor.

A própria Emily Dickinson nos apresenta a definição que buscamos para a arte poética que possui “luz vital” e se torna objeto de perscrutação para as épocas posteriores. Em seu poema abaixo, com muita lucidez ela nos dá a fórmula para a sobrevivência de uma obra poética:

The Poets light but Lamps –
Themselves – go out –
The Wicks they stimulate –
If vital Light

⁴⁰ COUTINHO, Eduardo F., CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada – textos fundadores*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 155.

⁴¹ CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, p. 19.

Inhere as do the Suns –
 Each Age a Lens
 Disseminating their
 Circumference –⁴²
 (P 883, 1864)

Dickinson se tornou importante para nós porque é representante de uma poética que o modernismo valorizou. Influenciados pela estética modernista, à qual Dickinson se antecipou em seu próprio século, achamos a poesia de suas contemporâneas um tanto enfadonha. Também não podemos precisar se no futuro a poesia dickinsoniana terá o caráter iluminador que apresenta sob a nossa lente receptiva de hoje, se a riqueza do detalhe, a leveza na representação do momento observado, a concisão de idéias complexas, a filosofia de uma consciência lúcida e questionadora, a precisão e a economia de palavras, irão interessar aos leitores futuros.

Emily Dickinson tinha certeza de que seu artefato possuía a luz duradoura de um sol. A nós, neste trabalho, compete fazer o seu brilho durar, resgatando o valor estético de sua obra e libertando-a dos mitos que ignoraram tanto a sua excelência poética como as opressões patriarcais que a levaram a produzir seus poemas.

A riqueza que Dickinson nos legou muito nos conta a respeito da história das mulheres ocidentais do século XIX, da qual, como vimos, as mulheres brasileiras não estavam excluídas.

⁴² “Os Poetas acendem lâmpadas – / Eles próprios se apagam. / Os pavios que espevitam – / Se, ali, luz vital, // Como em sóis, ganha inerência – / Cada época, uma lente / Disseminando sua / Circunferência.” (Cf. GOMES, Aíla de Oliveira [trad.]. *Emily Dickinson: uma centena de poemas*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1985, p. 119).

3 O MUNDO QUE NUNCA LHE ESCREVEU

This is my letter to the World
That never wrote to Me –
The simple News that Nature told –
With tender Majesty

Her Message is committed
To Hands I cannot see –
For love of Her – Sweet – countrymen –
Judge tenderly – of Me
(P 441, 1862)¹

Emily Dickinson

3.1 FUGINDO DO PERIGO DE VIVER

O mundo que nunca escreveu a Emily Dickinson era uma sociedade que oferecia à mulher poucas chances de independência sócio-econômico-cultural. Atender as exigências da sociedade patriarcal da Nova Inglaterra do Século XIX, que impunha o uso do espartilho para os corpos femininos e, metaforicamente falando, para as mentes, era uma questão de sobrevivência.

A fuga do mundo era, com efeito, um comportamento sempre possível às solteironas e viúvas à época de Dickinson, existindo até mesmo uma tradição nesse sentido. As mulheres que não encontrassem um meio de se casar poucas chances podiam esperar da vida, pois além de não conseguirem garantir sua sobrevivência, eram estigmatizadas em seu círculo social.

Emily Dickinson preferiu excluir-se do convívio social, isolando-se na segurança de seu lar, a se submeter aos papéis femininos que dela eram esperados. Teve oportunidades de desenvolver relacionamentos afetivos que poderiam ter resultado em casamento, mas preferiu fazer-se reclusa porque tinha outros planos em mente. Esse isolamento, no entanto, se deu de forma parcial pois mantinha intensa correspondência com familiares e amigos, aos quais chamava de sua “propriedade”.

¹ Trad. livre: “Esta é minha carta ao Mundo / Que nunca Me escreveu – / As Notícias simples que a Natureza contou – / Com tema Majestade // Sua Mensagem está confiada / A Mãos que não posso ver – / Por amor a Ela – Doces – conterrâneos – / Julguem afetosamente – a Mim”.

Contudo, o mundo dos amigos era aquele em que Dickinson se sentia menos segura, fosse pelo medo da indiferença que pudessem demonstrar ou pela morte que repetidamente os ceifava. As mortes eram numerosas e muitas vezes prematuras, o que era muito comum numa época em que a expectativa de vida era baixa e a medicina pouco eficiente. Aos trinta e dois anos de idade, Emily Dickinson escreveu a Higginson: “Talvez a morte me tenha dado medo pelos meus amigos – ceifando cruelmente e cedo [...] pois desde então tenho tido por eles um amor quebradiço – mais de alarme que de paz.”²

Em carta a um de seus melhores amigos, Samuel Bowles, editor do *Springfield Daily Republican* muito estimado pelos Dickinsons, Emily Dickinson novamente revela seu medo de perder seus amigos:

... espero que as suas taças estejam cheias, que a sua colheita esteja intacta. Numa tal vida de porcelana, a gente gosta de ter certeza de que tudo vai bem, para não darmos com as nossas esperanças num monte de louça partida. Meus amigos são a minha ‘propriedade’. Perdoe-me, pois, a avareza com que os acumulo.³

Dickinson foi se isolando gradualmente; primeiro dos conhecidos e depois dos amigos, procurando evitar o contato direto. No auge da dor acumulada, em decorrência das mortes das pessoas mais queridas, como o pai, a mãe, o sobrinho Gilbert, de apenas oito anos de idade, e de Otis Lord, com quem mantinha correspondência amorosa, escreveu a Louise e Frances Norcross, às quais chamava de “Little Cousins”: “Till the first friend dies, we think ecstasy impersonal, but then discover that he was the cup from which we drank it, itself as yet unknown.” (C 891, 1884)⁴

Dentro do lar, porém, Emily Dickinson se mantinha ativa junto à família, cumprindo com seu papel feminino. Durante a longa doença de sua mãe, dedicava-se a ela com carinho e, mesmo detestando as tarefas domésticas, esforçava-se para dar conta delas. Em carta à amiga Abiah Root, entretanto, desabafa o peso da rotina:

² JOHNSON, *Mistério e solidão*..., p. 54.

³ *Ibid*, p. 54.

⁴ Trad. livre: “Até que o primeiro amigo morra, achamos que o êxtase é impessoal, mas então descobrimos que ele era a taça da qual bebíamos, que até então nos era desconhecida.”

Mother is still an invalid tho' a partially restored one – Father and Austin still clamor for food, and I, like a martyr am feeding them. Would'nt you love to see me in these bonds of great despair, looking around my kitchen, and praying for kind deliverance, and declaring by "Omar's beard" I never was in such plight. My kitchen I think I called it, God forbid that it was, or shall be my own – God keep me from what they call *households*. (C 36, 1850)⁵

Dickinson não possuía as qualidades femininas adequadas ao padrão da época e sabia disso. Seus traços femininos sequer eram considerados atraentes. Nas palavras do editor de revistas e crítico literário Thomas Higginson, com quem se correspondeu até o fim de sua vida, ela era "a little plain woman"⁶.

Tendo consciência de que seu rosto não possuía uma constituição admirável, Dickinson recusava-se a ser fotografada e em carta dirigida a Higginson ela se refere à sua própria pessoa como "o único canguru em meio à Beleza"⁷. Até Thomas Johnson, que editou seus poemas e atestou sua excelência poética, considerava que seus olhos "pareciam ser o seu único traço digno de nota"⁸.

O preconceito contra a mulher pouco dotada de atrativos físicos também existia à época de Emily Dickinson pois, como é do conhecimento geral, diferentemente do homem, no curso da história, a mulher sempre foi valorizada por seus dotes físicos em detrimento do seu intelecto, realizações e capacidade criativa.

Embora se mantivesse informada sobre os acontecimentos, em suas numerosas cartas Emily Dickinson não demonstra qualquer interesse nos movimentos de reforma social, nas mudanças políticas ou econômicas ou em outras ocorrências de importância divulgadas pela imprensa da sua época, limitando-se a comentá-las por alto. Por outro lado, utilizou-as como metáforas para expressar suas tensões, da mesma forma como usou citações da Bíblia e das obras de Shakespeare.

⁵ Trad. livre: "Mamãe ainda está inválida, embora parcialmente recuperada. Papai e Austin ainda clamam por comida, e eu, como uma mártir, os estou alimentando. Você me adoraria ver nessas algemas de grande desespero, olhando em volta da minha cozinha, e rezando por uma generosa libertação, e declarando pelas "barbas de Omar" eu nunca estive em tamanho apuro. Minha cozinha eu acho que a chamei assim, Deus proíba que tenha sido, ou venha a ser minha – Deus me livre do que chamam *tarefas domésticas*."

⁶ JOHNSON, *Emily Dickinson*...., p. 207-208. (Trad. livre: "uma mulher pequena e sem graça").

⁷ JOHNSON, Thomas. *Mistério e solidão: a vida e a obra de Emily Dickinson*. Tradução de Vera das Neves Pedroso. Rio de Janeiro: Lidador, 1965, p. 34.

⁸ *Ibid*, p. 35.

Em carta a Theodore Holland, por exemplo, Emily Dickinson se refere a um desenho, provavelmente uma caricatura, que o amigo lhe enviara: "I approve the Paint – a study of the Soudan, I take it, but the Scripture assures us our Hearts are all Dongola." (C 921, 1884)⁹. Conforme nos esclarece Thomas Johnson em nota, Dickinson se referia ao fato de que "During the summer of 1884 the fate of General Gordon, sent to relieve the British garrison at Khartoum, was in doubt. Gordon's headquarters was in Dongola."¹⁰ A suposta conotação jocosa da observação de Dickinson nos escapa ao entendimento.

Acerca da guerra civil norte-americana (1861-65), período considerado o mais fértil de sua produção poética, Dickinson se limita a demonstrar interesse apenas quando em contato com as listas das baixas. "I can't stop to strut, in a world where bells toll [...] Perhaps the whole United States are laughing at me too! I can't stop for that! My business is to love" (C 269, c.1862)¹¹, escreveu a amigos em 1862. Em uma das cartas escritas a Higginson, que foi feito coronel durante o comando de um regimento na Carolina do Norte em 1862, Dickinson mostra preocupar-se somente em reaver o amigo: "Could you, with honor, avoid Death?" (C 280, 1863)¹²

Apesar de não ter escrito poemas específicos sobre esse evento histórico, como seria de se esperar, sua influência pode ser sentida em sua obra pelas escolhas de vocabulário e metáforas, principalmente porque os cidadãos de Amherst lutaram e morreram em apoio à causa do norte:

My Wars are laid away in Books –
I have one Battle more –
A Foe whom I have never seen
But oft has scanned me o'er –

⁹ Trad. livre: "Eu aprovo a Pintura – um estudo do Soudan, suponho, mas a Escritura nos assegura que nossos Corações são todos Dongola."

¹⁰ JOHNSON, *Emily Dickinson* ..., p. 309. (Trad. livre: "Durante o verão de 1884 o destino do General Gordon, enviado para auxiliar a guarnição inglesa em Khartoum, era duvidoso. O quartel general de Gordon ficava em Dongola.")

¹¹ Trad. livre: "Não posso parar para desfilhar num mundo em que os sinos dobram [...] Talvez os Estados Unidos inteiros estejam rindo de mim também! Não posso parar para isso! Meu negócio é amar."

¹² Trad. livre: "Poderias, com honra, evitar a Morte?"

And hesitated me between
 And others at my side,
 But chose the best – Neglecting me – till
 All the rest, have died –
 (P 1549, c.1882)¹³

Para Dickinson, portanto, o que mais importava era o amor, a atenção dos familiares e amigos e, especialmente, sua poesia. Ao referir-se metaforicamente ao seu dom poético, ela acrescenta: “*My business is to sing*” (C 269, c.1862)¹⁴.

Todavia, por falta de um posicionamento mais concreto perante as grandes ocorrências de sua época, não podemos julgar que o contexto sócio-cultural ao qual pertenceu não tenha influenciado sua vida e sua obra, já que sofreu as suas injunções.

Para termos uma melhor idéia do mundo em que Dickinson vivia e das causas que a levaram a se recusar a dele participar, busquemos compreender melhor o seu momento histórico-social.

3.2 A PURITANA AMHERST

The lot of Woman is sad. She is constituted to expect and need a happiness that cannot exist on earth. She must stifle such aspirations within her secret heart, and fit herself, as well as she can, for a life of resignations and consolations.¹⁵

Margaret Fuller

Emily Elizabeth Dickinson nasceu em 1830 na pequena cidade agrícola de Amherst, no Estado de Massachusetts, Nova Inglaterra, região situada ao nordeste dos Estados Unidos da América. Sua tradição cultural data das origens puritanas do século XVII.

¹³ Trad. livre: “Minhas Guerras estão enterradas em Livros – / Tenho mais uma Batalha – / Um Inimigo que nunca vi / Mas tem freqüentemente me examinado – / E hesitado entre eu / E outros ao meu lado, / Mas escolheu os melhores – Negligenciando-me – até / Que todo o resto, tenha morrido – “

¹⁴ Trad. livre: “*Meu negócio é cantar*”.

¹⁵ FULLER, Margaret. *Woman in the nineteenth century*. New York: The Norton Library, 1971, p. 159. (Trad. livre: “O quinhão da Mulher é triste. Ela é criada para esperar e precisar de uma felicidade que não pode existir na terra. Deve sufocar tais aspirações dentro do seu coração secreto, e ajustar-se, tão bem quanto possa, a uma vida de resignações e consolações.”)

Apesar de ter superado os estágios primitivos das condições de vida dos pioneiros da Nova Inglaterra, a vida em Amherst, à época de Dickinson, ainda apresentava muitas dificuldades a serem superadas.

At that time, Amherst's village green was still a rough pasture [...] and the houses around it and along the few roads that led away from it were modified farms, provided with horses, cows, and chickens, vegetable gardens and orchards. [...] The forces of nature controlled much of the life in her own home and that of the village. Cold, heat, floods, and drought all had an immediate effect on everyday living.¹⁶

A genealogia de Emily Dickinson nos Estados Unidos iniciou-se em 1630, quando Nathaniel Dickinson chegou em Connecticut proveniente da grande massa de imigrantes ingleses liderada por John Winthrop. Daí para frente, os Dickinsons enfrentariam índios, cuidariam de fazendas, participariam ativamente de problemas de ordem política e religiosa até partirem em busca de melhores condições de vida. Em 1659, se estabeleceram em Massachusetts.

Em 1745, o bisneto de Nathaniel Dickinson, Nathan, mudou-se com a família para o distrito que, quatorze anos mais tarde, viria a ser a vila de Amherst. Em 1775, o neto de Nathan Dickinson, Samuel, futuro avô paterno de Emily Dickinson, nasceu.

Os ministros religiosos por essa época, todos com instrução universitária, lideravam não só a vida espiritual como também a intelectual em todo o vale do Rio Connecticut. Samuel Fowler Dickinson, fundou, em 1814, a Academia de Amherst e, posteriormente em 1821, o Amherst College com o firme propósito de formar uma estirpe de jovens dedicada a servir como pregadores, professores e missionários a fim de preservar a tradição ortodoxa.

O filho de Samuel Fowler Dickinson, Edward Dickinson, o sucedeu nos negócios, na advocacia e na austeridade de uma ética cristã que lhe fora transmitida por várias gerações tradicionais, dando assim continuidade às gerações de lutas e trabalho árduo dos Dickinsons.

¹⁶ PARR, Albert Eide, *apud* SEWALL, p. 20. (Trad. livre: Naquela época, o verde do vilarejo de Amherst ainda era um pasto selvagem [...] e as casas ao redor e ao longo das poucas estradas que conduziam para fora da vila eram fazendas modificadas, providas com cavalos, vacas e galinhas, hortas e pomares. [...] As forças da natureza controlavam muito da vida em sua própria casa e no vilarejo. Frio, calor, inundações e secas tinham um efeito imediato na vida diária.)

Em 1828, Edward Dickinson casou-se com Emily Norcross, a quem cortejou através de cartas em que afirmava reconhecer que ela possuía todas as características de uma esposa ideal: “ ‘amiable disposition’, ‘modest and unassuming manners’, ‘thorough knowledge of every aspect of domestic economy’, ‘good taste – cultivated & improved by a moderate acquaintance with a few of the most select works of taste’ and by association with ‘refined society’ ”¹⁷.

O casal teve três filhos: Austin, Emily e Lavínia. Naturalmente, Austin era o filho predileto, pois somente a ele o pai poderia confiar a continuação de seu trabalho e de seu nome. Emily Dickinson, apesar de amar demasiadamente o irmão, se ressentia pelo fato do pai não lhe dedicar atenção. Tendo consciência da sua capacidade intelectual e do fato de que jamais poderia competir com o irmão, Dickinson sofreu por não conseguir obter o apoio do pai para as necessidades de sua alma.

Edward Dickinson era dedicado seguidor da ética puritana que permeava toda a sociedade, que foi assim resumida por Perry Miller:

Man is put into this world, not to spend his life in profitless singing of hymns or in unfruitful monastic contemplation, but to do what the world requires, according to its terms. He must raise children, he must work at his calling. No activity is outside the holy purpose of the overarching covenant. Yet the Christian works not for the gain that may (or may not) result from his labor, but for the glory of God [...] It was a razor's edge, and the true Puritan was required to walk it. No wonder that some Puritans fell off to one side, becoming visionary idealists, while some fell to the other side, becoming hypocrites.¹⁸

Ao contrário do pai e de toda a família, Emily Dickinson se negava a acreditar numa doutrina que arbitrariamente afirmava haver uma salvação para os eleitos e que divulgava a existência de um inferno para onde iriam os pecadores.

¹⁷ SEWALL, p. 76. (Trad. livre: “ ‘disposição afável’, ‘maneiras modestas e desprovidas de arrogância’, ‘conhecimento profundo de todo aspecto da economia doméstica’, ‘bom gosto – cultivado e aperfeiçoado por um conhecimento razoável de algumas das mais selecionadas obras de bom gosto’ e, por associação, da ‘sociedade refinada’.”)

¹⁸ MILLER, Perry, *apud* SEWALL, p. 22. (Trad. livre: O homem é colocado neste mundo, não para passar sua vida em cantoria inútil de hinos ou em contemplação monástica infrutífera, mas para fazer o que o mundo requer, de acordo com seus termos. Ele deve criar filhos, ele deve trabalhar ao seu chamado. Nenhuma atividade está fora do propósito sagrado que as promessas de Deus encerram. Todavia o Cristão não trabalha pelo ganho que possa (ou não possa) resultar do seu trabalho, mas para a glória de Deus [...] Era um fio de navalha e exigia-se que o verdadeiro puritano andasse sobre ele. Pudera que alguns puritanos tenham caído para um lado, tornando-se idealistas visionários, enquanto outros tenham caído para o outro lado, tornando-se hipócritas.)

Vivendo, desde a adolescência, em estado de desobediência, Dickinson detestava a hipocrisia e, colocando-se contra as ortodoxias que eram pregadas, recusava-se a participar do culto dominical e das declarações públicas de fé, deixando entrever sua incredulidade nas conversões: “Muito jovem, já a consideravam “diferente”: era direta, impulsiva, original, capaz de dizer coisas que os outros pensavam mas não ousavam expressar, e de dizê-las incomparavelmente bem.”¹⁹

Emily Dickinson freqüentou por seis anos a Academia de Amherst e aos dezesseis anos passou para o Mount Holyoke Female Seminary, já que às moças não era dado o direito de freqüentar uma faculdade. Lá Dickinson teria sido muito feliz em companhia de suas amigas, não fosse o fato de que se recusava constantemente a se declarar cristã professa.

Como era natural entre os jovens das classes sociais econômica e culturalmente abastadas, a juventude de Emily Dickinson foi marcada por eventos sociais tais como passeios a cavalo, corridas de trenó, brincadeiras organizadas, charadas, músicas, serões e festas. Mas eram os eventos religiosos, principalmente as “revivescências”²⁰, que lhe causavam grande preocupação na juventude. Em outra carta à Abiah Root, com ironia, desabafa:

Estou sempre adiando a minha conversão. Vozes más me sussurram ao ouvido: ainda há tempo suficiente. Mas eu sinto que todos os dias peço mais e mais, fechando o meu coração às ofertas de misericórdia que me são apresentadas. No inverno passado, houve aqui uma revivescência. As reuniões apinhavam de gente, velhos e moços. Parecia que os que mais caçoavam das coisas sérias eram os que mais depressa se compenetravam do seu poder e se tornavam parte de Cristo. Foi realmente maravilhoso ver o céu descer até junto dos mortais pecadores.²¹

A preocupação de Dickinson era de natureza diversa da tortura a que os puritanos se entregavam. Esses travavam dentro de si uma constante batalha contra o pecado e contra o demônio, induzidos que se achavam pelos sermões e pela literatura puritana. O drama de Dickinson resumia-se a uma rebelião contra essa mesma herança do pecado inato: “While the Clergyman tells Father and Vinnie that

¹⁹ JOHNSON, *Mistério e solidão* ..., p. 17.

²⁰ Ritual realizado para despertar o fervor religioso em grupos ainda não convertidos.

²¹ JOHNSON, *Mistério e solidão* ..., p. 25.

‘this Corruptible shall put on Incorruption’ – it has already done so and they go defrauded.”²²

Os puritanos não gostavam de desperdiçar palavras, a não ser quando fosse necessário, como nos sermões em que os pastores adoravam a Deus por horas a fio do alto de seus púlpitos, ou quando os homens proeminentes, como o pai de Emily Dickinson, eram convidados a falar em cerimônias oficiais. Portanto, apesar de ser grande orador, Edward Dickinson era um homem de poucas palavras no lar. Seu posicionamento rígido e sua moral inflexível faziam com que Emily Dickinson tivesse dificuldades de relacionamento com a autoridade paterna. É praticamente impossível distinguir contra que autoridade ela se coloca em seus versos, se a do pai, a dos ministros, a do Deus puritano, ou a da sociedade patriarcal como um todo.

Dickinson atuou num mundo que não a compreendia e ousou expressar seu posicionamento diante da vida através de palavras precisas e frases curtas de enorme impacto em seus poemas, adotando o estilo puritano da concisão de idéias e da eficiência da linguagem.

Além de ter incorporado em sua vida as máximas puritanas da simplicidade e do trabalho árduo, Dickinson também demonstra influência da dramatização e dos tons trágicos da retórica puritana em sua poesia. Se por um lado a “dramatização da alma humana” encontrou seu caminho na ficção de Hawthorne, a poesia de Dickinson a reinstituiu de forma inequívoca em muitos de seus poemas.

Para os puritanos verdadeiros, renúncia, vigilância contínua dos próprios atos e negação da carne eram os únicos meios de se atingir a salvação da alma e, conseqüentemente, a glória de Deus. Em se tratando da mulher, contudo, essa abnegação era extensiva a todos os níveis, pois além de renunciar aos prazeres da vida ela também teve que se conformar com os papéis marginais que não lhe permitiam qualquer posição de destaque na família, na política, nos negócios ou na educação.

²² SEWALL, p. 19. (Trad. livre: “Enquanto o Ministro diz a Papai e a Vinnie que ‘este Corruptível assumirá a Incorruptão’ – tal já aconteceu e eles saem enganados.”)

3.3 O ANJO DO LAR

I shall not have Maria brought too forward. If she knows too much, she will never find a husband; superior women hardly ever can. [...] I want her to have a sphere and a home, and someone to protect her when I am gone.²³

Margaret Fuller

No início do século XIX prevaleciam normas religiosas e sociais que pressupunham o domínio do homem no lar, na família, na religião e na vida pública e a incontestável autoridade legal dos maridos sobre suas esposas e filhos.

Buscando compreender a esfera da ação feminina na Nova Inglaterra no período de 1780 a 1835, em seu livro *The Bonds of Womanhood*²⁴, Nancy Cott retrata os papéis impostos às mulheres ao abordar os temas da educação, da religião e da solidariedade que mantinham entre si. Cott utiliza como *corpus* de pesquisa cartas, manuscritos, diários, publicações em jornais e revistas, e livros escritos por mulheres, sem deixar de incluir sermões escritos por ministros que, visando zelar pelos bons costumes, dirigiam-se às mulheres.

A importância dada aos papéis das mulheres como esposas, mães e donas-de-casa no início do século XIX foi sem precedentes. Os ministros, educadores e as mulheres instruídas publicavam ensaios evocando a presença da mulher no lar como fator essencial para se obter famílias bem constituídas. Cott busca respostas para o fenômeno da domesticidade e afirma que:

(It) was a time of wide and deep-ranging transformation, including the beginning of rapid intensive economic growth, especially in foreign commerce, agricultural productivity, and the fiscal and banking system; the start of sustained urbanization; demographic transition toward modern fertility patterns; marked change toward social stratification by wealth and growing inequality in the distribution of wealth; rapid pragmatic adaptation in the law; [...] unprecedented expansion in primary education; democratization in the political process; [...] and – not least – with respect to family life, the appearance of “domesticity”.²⁵

²³ FULLER, p. 120. (Trad. livre: “Não deixarei a educação de Maria ir muito adiante. Se ela souber demais, nunca encontrará um marido; as mulheres superiores dificilmente conseguem. [...] Quero que ela tenha um círculo social e uma casa, e alguém para protegê-la quando eu tiver ido embora.”)

²⁴ COTT, Nancy F. *The bonds of womanhood: “woman’s sphere” in New England, 1780-1835*. New Haven and London: Yale University Press, 1977.

²⁵ COTT, p. 3. (Trad. livre: “Foi uma época de transformações amplas e de impactos profundos, incluindo o começo do rápido e intenso crescimento econômico, especialmente no

Na ideologia da domesticidade, o lar deveria tratar-se de um refúgio física e moralmente bem constituído, que proveria ao homem trabalhador o conforto e os serviços de que necessitasse para refazer-se dos estresses da vida pública. O lar também deveria prover aos filhos os valores cívicos e espirituais através da presença calma, devotada e efetiva de uma esposa e mãe. À mulher caberia o papel de “anjo do lar”. Mas a retórica do “lar, doce lar” freqüentemente escondia por trás das paredes a tirania paterna, a escravidão feminina, violência e outros conflitos.

Sobre seus pais, Dickinson escreveu certa vez a Higginson: “My Mother does not care for thought – and Father, too busy with his Briefs – to notice what we do – He buys me many Books – but begs me not to read them – because he fears they joggle the Mind.” (C 261, 1862)²⁶

Para Edward Dickinson, a devoção a Deus, à família e à comunidade deveria ser feita de maneira racional, acima das paixões. Homem sempre sério e honesto, estudou na Universidade de Yale, onde formou-se em direito. Por sua atuação no Poder Judiciário e no Senado do Estado de Massachusetts, e, posteriormente, no Congresso Nacional, era um cidadão muito respeitado. Emily Dickinson nutria por ele um misto de amor, respeito e temor. Em uma das cartas dirigidas a Higginson, desabafa a morte do pai:

O seu coração era puro e terrível e creio que não haverá outro igual. [...] ‘Em verdade vos digo’, lia Papai durante as Orações, com um tom de voz tão militante que nos espantava... Obrigada pelo afeto. Ajuda-me a subir as escadas à noite, onde, ao passar pela porta de Papai, eu costumava pensar que estava a segurança”²⁷

A mãe de Emily Dickinson, ao contrário, era dócil, submissa e profundamente religiosa. Embora houvesse freqüentado uma escola para moças em

comércio exterior, na produtividade agrícola e no sistema fiscal e bancário; o começo de uma urbanização ininterrupta; transição demográfica dirigindo-se aos padrões modernos de fertilidade; mudança acentuada voltando-se para a estratificação social por bens possuídos e crescimento da desigualdade de distribuição da riqueza; rápida adaptação pragmática nas leis; [...] expansão da educação primária sem precedentes; democratização do processo político; [...] e, não menos importante, com relação a família, o surgimento da ‘domesticidade’ “).

²⁶ Trad. livre: Minha mãe não se dedica ao pensamento – e meu pai, ocupado demais com seus negócios – para perceber o que fazemos – me compra muitos livros – mas me implora para não os ler – por medo de que eles confundam a mente.

²⁷ JOHNSON, *Mistério e solidão*, p. 41.

New Haven, não possuía uma personalidade forte que a impedisse de viver à sombra do marido. Isso fazia com que a filha não a tivesse em mais alta conta e deixasse seus comentários sobre a mãe sempre para o final de suas cartas: “Mãe nunca esteve tão ocupada como quando estivemos fora – entre as frutas, as plantas, as galinhas e os amigos, ela estava tão ocupada que mal sabia o que fazer.”²⁸

A casa dos Dickinsons era sempre visitada por amigos ilustres, parentes e correligionários que vinham para pernoitar ou jantar. Tudo isso exigia uma rotina doméstica bem disciplinada e uma atuação exemplar por parte da esposa, que, assim que pôde, passou a contar com a ajuda das filhas.

Os costumes legais, culturais e sociais na Nova Inglaterra ainda eram herdados ou importados de Londres, apesar da independência já conquistada. Essa imitação haveria de estender-se ao longo do século XIX e sua influência se achava instalada nos círculos sociais de que Dickinson iria se afastar.

Os romances mais lidos por essa época insistiam em reproduzir tais costumes, com exceção de alguns poucos que, de maneira sutil, começaram a se opor à hipocrisia reinante. Jane Austen, por exemplo, critica, entre outros costumes, o fato de que a sociedade não deixava outra saída para as mulheres a não ser o casamento. Em *Sense and Sensibility*, *Pride and Prejudice* e *Emma*, retratou como a vida das mulheres na aristocracia rural da Inglaterra no início do século XIX era fútil e sem perspectiva.

Sem se dar conta do talento diferenciado que adentrava o meio literário e da intenção crítica subjacente à obra, o *British Critic* recomendava a leitura de *Sense and Sensibility* por assegurar às mulheres “real benefits, for they may learn ... many sober and salutary maxims for the conduct of life”²⁹.

O século XIX via, portanto, a sensibilidade e a boa conduta como plataforma moral necessária para a mulher poder obter a anuência do seu círculo de atuação. As manifestações físicas da emoção, fossem elas falsas ou não, eram o grande artifício para a conquista de um lugar ao sol. As mulheres eram educadas, na Europa e na América, para serem amáveis e cordatas. Quando seus pais morriam elas ficavam sem quaisquer meios de sobrevivência, o que as tornava dependentes

²⁸ *Ibid.*, p. 43.

²⁹ KINSLEY, James (Ed.) *Jane Austen - sense and sensibility*. Oxford & New York: Oxford University Press, 1990, p. viii. (Trad. livre: “benefícios reais, pois elas podem aprender ... muitas máximas sensatas e salutaras para conduzirem a vida”).

do sustento de seus irmãos ou de outros homens da família que delas se compadecessem. Sem poderem trabalhar para se sustentar, muitas vezes tinham que se humilhar para conseguir sobreviver.

A própria cunhada de Emily Dickinson, Susan Gilbert, órfã aos onze anos, antes de se casar com seu irmão Austin Dickinson, era sustentada financeiramente por seu irmão mais velho Dwight: “A precária segurança da jovem, sempre dependendo dos outros e sem a estabilidade de um lar, dera-lhe um conhecimento de pessoas e lugares que, aos olhos de Emily, denotava cosmopolitismo. (...) A sua inteligência e as suas maneiras eram cultivadas.”³⁰

Emily Dickinson, que lia Jane Austen e as irmãs Brontë, refere-se impiedosamente ao comportamento feminino afetado: “Women talk: men are silent: that is why I dread women.” (C 342^a, 1870)³¹.

Em carta ao irmão Austin, Dickinson manifesta sua rebeldia contra a ideologia da domesticidade cultivada no Mount Holyoke Seminary, que lhe exigia que educasse suas maneiras de forma a serem consideradas femininas. Com ironia, Emily Dickinson comenta: “Are you not gratified that I am so rapidly gaining correct ideas of female propriety & sedate deportment?” (C 22, 1848)³²

A ideologia da domesticidade, no entanto, não se atinha apenas à vida privada no lar das classes sociais mais privilegiadas, constituídas de homens e mulheres brancos. Devido à necessidade de implementação da ordem constitucional de “liberdade e igualdade” e a uma explosão de idéias sobre uma reforma espiritual urgente pregadas por ministros protestantes, uma época de reformas³³ (1830-1850) se estabeleceu nos Estados Unidos.

Ao mesmo tempo em que a busca pelo lucro financeiro foi se tornando cada vez mais frenética, dezenas de milhares de reformistas uniram-se em movimentos dedicados ao soerguimento espiritual da nação. Questões como os direitos das mulheres, abolicionismo, pacifismo, reforma penitenciária, fim da prisão por débitos contraídos e não pagos, melhoria das condições das classes trabalhadoras, pobreza

³⁰ JOHNSON. *Mistério e solidão*...., p. 47.

³¹ Trad. livre: “As mulheres falam: homens são silenciosos: por isso receio as mulheres.”

³² Trad. livre: “Você não está satisfeito por eu estar tão rapidamente adquirindo as idéias corretas de boas maneiras femininas e comportamento sóbrio?”

³³ Historiadores chamam o período de 1830 a 1850 de “age of reform” (era de reforma).

urbana, educação universal, estavam entre as causas que inspiraram os entusiastas da época.

Durante décadas, a ideologia da domesticidade contribuiu para o argumento de que para se ter uma sociedade justa era necessário incorporar os fundamentos morais encontrados na família e na religião.

Amherst não constituía exceção à regra e reproduzia a ideologia da domesticidade no seu aspecto social. Em carta dirigida à amiga Jane Humphrey em 1850, Emily Dickinson descreve os objetivos almejados pelos círculos beneficentes de costura que congregavam mulheres de todas as idades:

... O círculo de costura reabriu e a sua primeira reunião foi na semana passada. Agora, todos os pobres vão receber auxílio, os que têm frio serão aquecidos, os que têm calor serão refrescados, os que têm fome, alimentados, os que têm sede, dessedentados, os esfarrapados, convenientemente vestidos, e todo este mundo sofredor de cabeça para baixo posto novamente de pé, para grande satisfação geral.³⁴

Aqui Dickinson deixa entrever a fina ironia que mais tarde iria também transparecer em seus poemas, pois simples e ocasionais reuniões de círculos de costura não poderiam, por si só, dar conta de toda a problemática da miséria social. Nessa mesma carta, Dickinson acrescenta que não havia comparecido à reunião do círculo de costura, apesar da sua "... grande simpatia pelo empreendimento, o que deve, sem dúvida alguma, intrigar o público. Já estou, por assim dizer, marcada, e a dureza do meu coração vale-me muitas orações." ³⁵

O fato da ideologia norte-americana de uma república forte insistir que "the foundations of national Morality must be laid in private families"³⁶ veio reforçar o reconhecimento da influência doméstica das mulheres sobre os homens e principalmente sobre seus filhos. De modo a controlar esse poder, clérigos tendiam a concentrar-se na formação do caráter das mulheres, que constituíam a maioria de suas congregações, e no seu desempenho enquanto mães. Para atingirem seus objetivos sociais, lhes solicitavam o cuidado de educarem a geração posterior com correção de caráter e devoção a Deus. Esse papel social das mulheres permitiu-lhes

³⁴ JOHNSON, *Mistério e solidão*..., p. 23.

³⁵ *Ibid*, p. 23.

³⁶ COTT, p. 199. (Trad. livre: "as fundações da Moralidade nacional devem ser assentadas nas famílias privadas").

maiores oportunidades, notadamente na educação, fato que contribuiu para uma visão positiva da domesticidade.

Todavia, a ideologia da domesticidade estava longe de considerar as mulheres do ponto de vista dos direitos gerais concedidos aos homens. Por isso o quadro geral da situação da mulher na Nova Inglaterra à época de Emily Dickinson ainda era o seguinte: subordinação ao homem no casamento e na sociedade; profunda desvantagem na educação e na economia; falta de acesso ao poder oficial nas igrejas; impotência na política; inexistência legal para processar, contratar ou mesmo executar seu próprio testamento. Tudo pertencia ao marido: pessoa, imóveis, rendas ou fortuna. Divórcios já eram possíveis, mas raramente aconteciam. A vida pública era mínima; mulheres que ousassem se dirigir a qualquer auditório misto eram tratadas com hostilidade e o voto feminino ainda era inexistente.

Dickinson manifestou-se contrária aos códigos da domesticidade com relação ao papel das mulheres na família, no convívio social, na religião e na reforma social, recusando-se a participar de um mundo incoerente com seus princípios.

Mas a história do papel das mulheres não se desenvolveu linearmente e nem em uma só direção na sociedade norte-americana. A situação acima descrita viria conviver com outras correntes de pensamento.

3.4 HORA DE MUDANÇAS

... because women do feel themselves aggrieved, oppressed, and fraudulently deprived of their most sacred rights, we insist that they have immediate admission to all the rights and privileges which belong to them as citizens of the United States.³⁷

Elizabeth Cady Stanton

A revolução social norte-americana das últimas décadas do século XVIII se desenvolveu gradualmente em diversas regiões, como lentos resultados das lutas

³⁷ WEATHERFORD, Doris. Declaration of sentiments (1848). In: *A history of the American suffragist movement*. California: ABC-CLIO, 1998, p. 252. (Trad. livre: "... porque as mulheres realmente se sentem prejudicadas, oprimidas, e fraudulentamente desprovidas dos seus mais sagrados direitos, insistimos que tenham imediato acesso aos direitos e privilégios que lhes pertencem como cidadãos dos Estados Unidos.")

empreendidas na guerra pela independência norte-americana (1775-1783), durante a qual as mulheres foram capazes de demonstrar sua importância econômica, já que foram elas que gerenciaram as fazendas e os negócios enquanto os homens estavam fora lutando. As idéias republicanas começaram então a ferver na mente feminina, que se percebia capaz de conduzir bem os negócios da família. Assim sendo, começou-se a discutir os direitos das mulheres acerca do seu papel na sociedade com mais empenho.

Por consequência, alguns estados chegaram a modificar suas leis de herança e propriedade a fim de concederem à mulher um limitado direito aos bens herdados e ao exercício do controle de propriedade depois do casamento. De um modo geral, contudo, a revolução social americana levou ainda muito tempo para beneficiar o *status* da mulher: "Such changes as took place amounted to a fuller recognition of the importance of women as mothers of republican citizens rather than making them into independent citizens of equal political and civil status with men."³⁸

As mudanças econômicas e sociais sempre afetaram a estrutura familiar e as funções de cada membro da família e, certamente, contribuíram para a autonomia das mulheres e o seu reposicionamento diante dos novos valores assumidos. Um paradoxo passou então a existir na história das norte-americanas: ao mesmo tempo em que havia uma ideologia da domesticidade, que dava à mulher um papel limitado e específico ao seu sexo, havia também um movimento inicial feminino³⁹ que tentava remover os limites estabelecidos para as oportunidades e a capacidade da mulher.

Entretanto, o acesso da mulher à educação não se deu facilmente. Em 1818, Emma Willard apresentou à câmara legislativa de Nova Iorque, por escrito, *An Address... Proposing a Plan for Improving Female Education*⁴⁰. Os legisladores ficaram chocados com a proposta de Willard de ensinar matemática e ciência, especialmente anatomia, para meninas, mas a classe trabalhadora de Nova Iorque,

³⁸ *The new Encyclopaedia Britannica – Micropaedia*. Chicago: 1995, 15th edition, 16:218a. (Trad. livre: "As mudanças que aconteceram resultaram num reconhecimento mais amplo da importância das mulheres como mães de cidadãos republicanos ao invés de torná-las cidadãs independentes em condições políticas e civis iguais às dos homens.")

³⁹ O termo *movimento feminino* está sendo utilizado para diferenciar do *movimento feminista*, que proveio de uma retomada dos debates sobre as condições das mulheres na sociedade em 1968, com o aparecimento do *Women's Lib* nos Estados Unidos e do Movimento de Libertação das Mulheres na França.

⁴⁰ WEATHERFORD, p. 12. (Trad. livre: *Uma Comunicação ... Propondo um Plano para Melhorar a Educação Feminina*).

vendo bom senso no currículo apresentado, conseguiu levantar fundos para construir a escola que até hoje lá existe, a Emma Willard School.

Sem se desassociar da ideologia da domesticidade, a qual disseminava amplamente entre suas alunas, em 1834 Mary Lyon, seguindo as pegadas de Willard, construiu o Mt. Holyoke Seminary, onde Emily Dickinson completaria seus estudos. Lyon peregrinou de fazenda em fazenda até conseguir levantar, em dois anos, a quantia de quinze mil dólares para construir sua escola, que também existe até hoje (fig. 5). Quando criticada sobre seu método nada feminino de concretizar seu sonho, ela respondeu: "I am doing a great work; I cannot come down."⁴¹

O direito de falar em público também começava a ser conquistado. Já em 1829, a escritora e reformadora escocesa Frances Wright viajou pelos Estados Unidos proferindo palestras pagas. Wright acusava a religião organizada de relegar às mulheres um papel secundário na família e na sociedade e advogava o direito ao divórcio e ao controle da natalidade. Muitas mulheres foram contra suas idéias radicais e o fato de ter se casado somente após o nascimento de seu filho levantou muitos opositores.

Frances Wright violou todos os tabus. Estabeleceu uma colônia de escravos livres perto da cidade de Memphis e financiou a ida de trinta negros para o Haiti. Seu entusiasmo pela nova república e pelos movimentos reformistas a levou a acreditar que nos Estados Unidos, diferentemente do que estava ocorrendo na Europa, "Women are assuming their place as thinking beings, not in despite of the men, but chiefly in consequence of their enlarged views and exertions as fathers and legislators."⁴²

A partir do início da década de 1830 os direitos das mulheres passaram a fazer parte de debates acalorados, quando algumas reformistas sociais se organizaram para exigir a imediata abolição da escravidão dos negros, baseadas na justificativa de que a todo homem e mulher era dado o direito sobre seu próprio corpo.

⁴¹ *Ibid*, p. 13. (Trad. livre: "Estou fazendo um grande trabalho; não posso me deixar abater").

⁴² HUTH, Mary M. *Upstate New York and the women's rights movement*. April 12, 2001. Online. Internet. June 25, 2001. <<http://www.lib.rochester.edu/rbk/women/women.htm>> (Trad. livre: "As mulheres estão assumindo o seu lugar como seres pensantes, não apesar dos homens, mas principalmente em consequência de suas visões liberais e do seu empenho como pais e legisladores.")

FIGURA 5 - MOUNT HOLYOKE SEMINARY (HOJE, COLLEGE)



FONTE: Wilga, Dan. *Mount Holyoke College*. May 31, 2001. Online. Internet. OIS Operations Group. August 30, 2001 <<http://www.mtholyoke.edu/>>

Para os negros que começavam a desfrutar de uma maior liberdade, os estados adotavam leis que restringiam suas atividades, residências e escolhas econômicas. A eles eram negadas educação e oportunidades, prática semelhante a que já era adotada com relação às mulheres. A mulher e o negro tinham, assim, muito em comum, pois ambos haviam dado sua cota de contribuição à sociedade sem obter reconhecimento.

A partir de 1835, no entanto, a situação das mulheres piorou devido aos protestos bem sucedidos de homens brancos desprovidos de qualificações profissionais para obtenção de empregos, quando ficou bem claro que às mulheres caberiam sempre posições de segunda classe na economia.

Havia apenas um número bastante reduzido de ocupações remuneradas abertas às mulheres na área de serviços domésticos, trabalhos manuais e ensino em escolas. Seus salários variavam de um quarto à metade daquilo que os homens percebiam em trabalho similar. As faculdades não aceitavam mulheres, portanto elas não eram admitidas a nenhuma profissão intelectual.

Em meio a esse lento processo de mudanças, em 1838 Angelina Grimké tornou-se a primeira mulher a falar para representantes do governo em uma palestra proferida diante da Câmara Legislativa de Massachusetts. Em sua preleção, Grimké relacionou a questão da escravidão da mulher à dos negros:

Mr. Chairman, it is my privilege to stand before you ... on behalf of the 20,000 women of Massachusetts whose names are enrolled on petitions ... these petitions relate to the great and solemn subject of slavery ... and because it is a political subject, it has often tauntingly been said that women have nothing to do with it. Are we aliens because we are women? Are we bereft of citizenship because we are mothers, wives, and daughters of a mighty people?⁴³

Ainda em 1838, Sarah Grimké escreveu *Letters on the Equality of the Sexes and the Condition of Women*. Para as irmãs Grimké e Abbie Kelly, que prepararam os caminhos que as futuras feministas haveriam de seguir, e para Lucretia Mott, que

⁴³ McELROY, Wendy (Org.) *Freedom, feminism, and the state*. New York: Holmes & Meier, 1991, p. 5-6. (Trad. livre: "Sr. Presidente, é meu privilégio estar diante do senhor... representando 20.000 mulheres de Massachusetts cujos nomes estão listados em petições ... essas petições referem-se ao grande e solene assunto da escravidão... e porque trata-se de um assunto político, tem sido dito sarcasticamente que as mulheres nada têm a ver com isso. Somos estrangeiras porque somos mulheres? Somos privadas de cidadania porque somos mães, esposas, e filhas de um povo poderoso?").

encorajou as mulheres à desobediência civil, igualdade significava proteção igual sob uma lei justa e oportunidades iguais de protestar contra as injustiças.

Paralelamente, o crescimento de escolas para mulheres, as publicações e associações que surgiram durante toda a década de 1830 mostraram um pequeno progresso com relação à emancipação da mulher americana, promovendo a idéia de que ela deveria realmente lutar para impedir sua própria degradação e infortúnio. Os homens já não poderiam falar pelas mulheres como haviam feito até então, julgando que elas, por se diferenciarem fisicamente, não teriam pensamentos, sentimentos ou opiniões próprias.

O fortalecimento gradativo da união entre as mulheres e do arrefecimento da auto-abnegação feminina deram surgimento a filosofias misóginas que tentavam impedir o avanço fora do isolado grupo que começava a reivindicar melhores condições de vida para as mulheres. Tais filosofias procuraram minar pela base qualquer apoio externo e todo esforço de se obter a independência feminina (fig.5).

A partir de meados do século XIX, muitas gerações de mulheres que deram seu apoio ao movimento sufragista norte-americano escreveram, marcharam, falaram em público, organizaram comitês e convenções e até promoveram a desobediência civil para conseguirem uma mudança radical na constituição.

Para os antisufragistas, que insistiam em perpetuar a ideologia da domesticidade, as mulheres eram seres ligados ao lar pelas leis naturais e divinas. Argumentações estereotipadas afirmavam que elas não eram capazes de se ocupar com trabalhos que requisessem vigor ou participação política por mostrarem emoção acima da razão, além de sua delicadeza física. Além do mais, ao fazê-lo, os trabalhos domésticos e a educação dos filhos seriam negligenciados.

Margaret Fuller, crítica literária, jornalista e reformadora social, questionou os papéis dos homens e das mulheres na sociedade norte-americana. Na edição de julho de 1843 do jornal transcendentalista *The Dial*, do qual era editora, Fuller publicou o ensaio *The Great Lawsuit: Man versus Men; Woman versus Women*. Em 1845 seu ensaio foi revisado e aumentado no livro que é considerado como o primeiro importante manifesto pelos direitos das mulheres a aparecer na América - *Woman in the Nineteenth Century*. Nele ela também critica os romances de moda que exaltavam as frivolidades desprezíveis praticadas nos círculos da vida social inglesa e que eram lidos nas salas de visita, tendendo a dar o tom das maneiras

FIGURA 6 – SÁTIRA DA EMANCIPAÇÃO FEMININA



Harper's New Monthly Magazine, v. 3, 1852.

FONTE: HUTH, Mary M. *Upstate New York and the women's rights movement*. April 12, 2001. Online. Internet. June 25, 2001. <<http://www.lib.rochester.edu/rbk/women/women.htm>.>

NOTA: Aspecto satírico da inovação "escandalosa" do vestuário feminino iniciado pela inglesa Fanny Kemble, logo seguida das americanas Elizabeth Miller, Lucy Stone, as irmãs Grimké e Susan Anthony. Amelia Bloomer usou o estilo por mais de cinco anos, o que deu origem ao nome como ficou conhecido - o "bloomer". Devido as atenções terem se voltado mais para a roupa do que para os direitos que suas usuárias reivindicavam, viram-se forçadas a voltar ao vestido convencional.

afetadas que combatia: "A little while since I was at one of the most fashionable places of public resort, I saw there many women, dressed without regard to the season or the demands of the place, in apery, or, as it looked, in mockery, of European fashions. I saw their eyes restlessly courting attention."⁴⁴

É interessante observarmos o preconceito masculino contra as tentativas de emancipação feminina. O irmão de Margaret Fuller, Arthur Fuller, que editou e prefaciou a edição de 1855 de *Woman in the Nineteenth Century*, preocupou-se em resgatar a imagem da boa conduta da irmã. Referindo-se a ela como Margaret Ossoli⁴⁵, Arthur Fuller menciona que embora sua irmã tivesse sido uma pensadora e escritora, ela também havia se devotado às virtudes domésticas e às tarefas do lar. Tentando garantir a imagem de "anjo do lar" da irmã, ele termina por defender a ideologia da domesticidade:

During a lingering illness, in childhood, well do I remember her as the angel of the sick-chamber, reading much to me from books useful and appropriate, and telling many a narrative not only fitted to wile away the pain of disease and the weariness of long confinement, but to elevate the mind and heart, and to direct them to all things noble and holy; ever ready to watch while I slept, and to perform every gentle and kindly office. But her care of the sick – that she did not neglect, but was eminent in that sphere of womanly duty, even when no tie of kindred claimed this of her.⁴⁶

Arthur Fuller busca ainda convencer o leitor sobre a religiosidade impecável da irmã:

If a life of constant self-sacrifice, - if to what she believed God's law, so that her life seemed ever the truest form of prayer, active obedience to the Deity, - in fine, if carrying Christianity into all the departments of action, so far as human infirmity allows, - if these be the proofs of a Christian, then whoever has read her "Memoirs"

⁴⁴ FULLER, p. 145. (Trad. livre: "Alguns tempos atrás estive num dos mais elegantes locais de diversão pública e vi muitas mulheres lá, vestidas sem se importarem com a estação ou com as exigências do lugar, em macaqueação, ou, como parecia, em ridicularização, da moda européia. Vi seus olhos buscando agitadamente a atenção").

⁴⁵ Margaret Fuller havia se casado em segredo, por razões políticas e religiosas, com o marquês italiano Giovanni Angelo Ossoli, a quem atraiu para a política revolucionária italiana e com quem teve um filho antes de casar-se. Com a intervenção de tropas estrangeiras na Itália e o término da resistência em 1849, Fuller decide regressar à América, mas morre no naufrágio do navio em que estava, juntamente com toda a família.

⁴⁶ FULLER, p. 7. (Trad. livre: "Durante uma doença demorada, na infância, bem me lembro dela como um anjo na enfermaria, lendo muito para mim de livros úteis e apropriados, e contando muitas histórias adequadas não apenas para amenizar a dor da doença e a exaustão de longo confinamento, mas para elevar a mente e o coração, e dirigi-los a todas as coisas nobres e sagradas; sempre pronta para vigiar enquanto eu dormia, e a fazer qualquer favor gentil e carinhosamente. Mas seu cuidado com os doentes – que ela não negligenciava, e que era evidente naquele âmbito do dever feminino, dispensava até mesmo quando nenhum grau de parentesco lhe requeria.")

thoughtfully, and without sectarian prejudice or the use of sectarian standards of judgement, must feel her to have been a Christian. [...] Jesus, the friend of man, can never have been more truly loved and honored than she loved and honored him.⁴⁷

Longe, porém, de querer ser o “anjo do lar” que o irmão descreveu, Margaret Fuller revolucionou o conceito do papel feminino. Em seu prefácio à edição de 1845 de *Woman in the nineteenth century*, expressou o desejo de que suas idéias fossem levadas a sério e analisadas de um modo racional e que as condições de vida e liberdade passassem a ser as mesmas tanto para mulheres quanto para homens, os quais considerava como “twin exponents of a divine thought”⁴⁸.

Fuller foi a primeira jornalista e revisora literária profissional da história dos Estados Unidos. Como editora do jornal transcendentalista *The Dial*, convivia com a elite intelectual da época, incluindo Hawthorne, Emerson e Thoreau. Seu livro obteve bastante repercussão e causou grande polêmica. Mais que isso, ofereceu o fermento das idéias que foram levadas à Convenção de Seneca Falls, que, três anos depois, foi realizada em Nova Iorque na presença de trezentas pessoas. Como resultado, foi aprovada a *Declaração de Sentimentos*, documento que orientaria o movimento de luta pelos direitos das mulheres por décadas.

Para demonstrar o quanto as mentes masculinas se encontravam eivadas de preconceitos contra a mulher, Fuller nos dá um levantamento dos clichés patriarcais utilizados na época: “Tell that to women and children”; “Art thou not like the women”; “a manly woman”; e ainda “you have ‘surpassed your sex’”⁴⁹.

Chamando os homens ironicamente de “self-constituted tutors”⁵⁰ e acusando-os pelo atual estágio subserviente das mulheres por sempre terem egoisticamente desejado para si o que lhes fosse mais apropriado, impedindo-as, assim, de descobrir o que seria melhor para elas, Fuller afirma: “Were they free,

⁴⁷ *Ibid*, p. 8-9. (Trad. livre: “Se uma vida de constante auto-sacrifício, - e se no que ela acreditava ser a lei de Deus, de modo que sua vida parecia sempre a forma mais verdadeira de prece, obediência ativa à Divindade, - em resumo, se carregando o Cristianismo a todas as esferas da ação, até onde permita a enfermidade humana, - se essas são provas de um Cristão, então quem quer que tenha lido suas “Memórias” com cuidado, e sem preconceito sectário ou uso de padrões sectários de julgamento, deve sentir que ela foi uma Cristã. [...] Jesus, o amigo do homem, jamais pode ter sido mais verdadeiramente amado e honrado como ela o amou e honrou.”)

⁴⁸ FULLER, p. 14. (Trad. livre: “expoentes gêmeos do pensamento divino”).

⁴⁹ *Ibid*, p. 33-43. (Trad. livre: “Diga isso a mulheres e crianças”; “Não sejais como as mulheres”; “uma mulher máscula”; “você superou o seu sexo”.)

⁵⁰ *Ibid*, p. 45. (Trad. livre: “professores autônomoeados”).

were they wise fully to develop the strength and beauty of Woman; they would never wish to be men, or man-like.”⁵¹

Fuller provavelmente se referia a algumas escritoras do século XIX que procuraram parecer homens ou assinaram suas obras sob pseudônimos masculinos. George Sand (Aurore Dudevant) e George Eliot (Mary Ann Evans), por exemplo, para se lançarem no mundo literário apresentaram-se como homens e conseguiram o respeito de sua sociedade intelectual, provando assim que suas obras eram tão boas quanto às dos homens. As irmãs Brontë também puderam circular mais livremente no mundo da literatura porque usaram pseudônimos masculinos.

O fato de Dickinson ter assinado algumas cartas com nomes masculinos gera controvérsias. Para Gilbert e Gubar, ela sofria de crise severa de identidade, chegando a personificar a figura da louca, deliberadamente em sua obra e literalmente em sua vida⁵². Talvez não passasse de mera brincadeira ou desafios a quem as dirigia. Por outro lado, assim como muitos escritores, incluindo Charles Dickens, a quem lia com admiração, Dickinson adorava o disfarce e a criação de nomes metafóricos. Ficamos com as duas últimas explicações.

Emily Dickinson também admirava George Eliot e em uma de suas cartas comenta sobre sua vida e morte: “Now, *my* George Eliot. The gift of belief which her greatness denied her, I trust she receives in the childhood of the kingdom of heaven. As childhood in earth’s confiding time, perhaps having no childhood, she lost her way to the early trust, and no later came.” (C 710, 1881)⁵³

George Eliot, que, como Dickinson, também havia se recusado a freqüentar a igreja, desafiou a convenção vitoriana ao viver abertamente com um homem casado. Colocava-se contra as exigências de que sua intelectualidade deveria se curvar aos papéis de empregada e mãe e desprezava as escritoras que se entregavam à forma literária a que os homens as submetiam.

Sobre George Sand, Fuller nos afirma que sua existência provava a necessidade da criação de novas interpretações para os direitos da mulher:

⁵¹ FULLER, p. 63. (Trad. livre: “Fossem elas livres, fossem sábias o suficiente para desenvolverem a força e a beleza da Mulher, nunca quereriam ser homens, ou agir como homens.”)

⁵² GILBERT & GUBAR, p. 583.

⁵³ Trad. livre: “E agora *minha* George Eliot. O dom da crença que sua grandeza lhe negava, espero que ela receba na infância do reino dos céus. Como a infância é o tempo de confiança da terra, talvez por não tê-la obtido, ela tenha perdido o caminho para a confiança inicial, que nunca mais veio.”

George Sand smokes, wears male attire, wishes to be addressed as “mon frère”, - perhaps, if she found those who were as brothers indeed, she would not care whether she were brother or sister. [...] women like Sand will speak now and cannot be silenced; their characters and their eloquence alike foretell an era when such as they shall easier learn to lead true lives.⁵⁴

Tudo isso apenas prova que tanto as irmãs Brontë, George Sand, George Eliot quanto Emily Dickinson, escritoras que teriam sido classificadas como “above their sex” porque obtiveram auto-confiança como resultado do acesso a uma boa educação, não tiveram dúvidas quanto a sua própria capacidade de pensar, o que não significa dizer que lhes tenha sido fácil ou mesmo possível alcançar seus objetivos sem enfrentar adversidades de toda sorte.

Emily Dickinson admirava profundamente George Eliot, as irmãs Brontës e Elizabeth Barrett Browning e essa admiração se estendia desde o pessoal e biográfico até suas obras. Margaret Homans acrescenta que:

... she [Dickinson] extends her sympathies to these women as suffering human beings, not as women, but she also considers them as women, and is aware of special difficulties that were perhaps similar to hers: “That Mrs. Browning fainted, we need not read *Aurora Leigh* to know, when she lived with her English aunt; and George Sand ‘must make no noise in her grandmother’s bedroom.’ Poor children! Women, now, queens, now!” (L, II, 376)⁵⁵

Como vimos, as mulheres pouco a pouco começavam a se assenhorar de atividades para as quais os homens as haviam qualificado como incapazes, embora em muitas outras áreas o acesso ainda lhes fosse negado.

Até a morte de Emily Dickinson em 1886, vários documentos foram assinados exigindo concessão de direitos às mulheres (fig. 7, 8 e 9) e, apesar das freqüentes paródias em revistas e jornais (fig. 10 e 11), vários eventos foram realizados em prol do movimento sufragista. Embora restritos a certas áreas, os

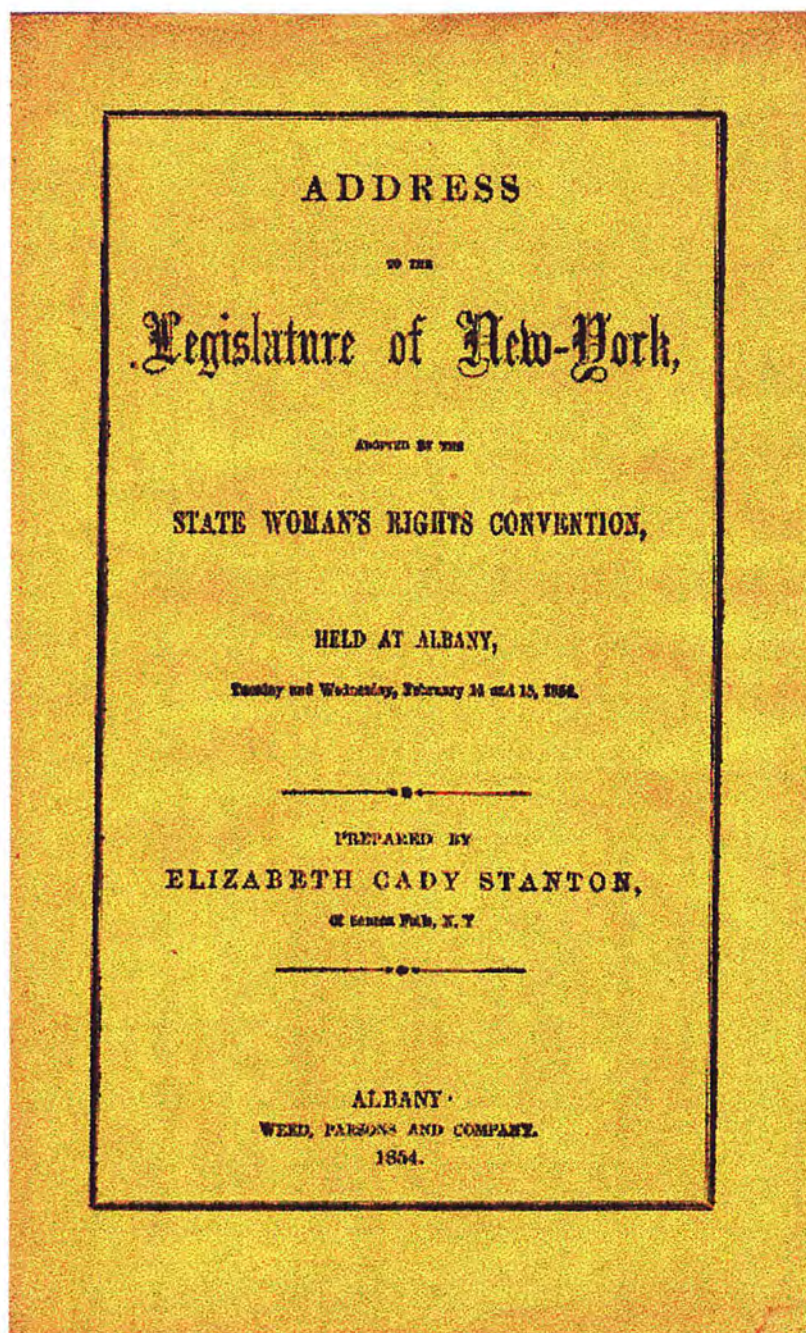
⁵⁴ FULLER, p. 76-77. (Trad. livre: “George Sand fuma, usa trajes masculinos, quer ser chamada de “meu irmão”, - talvez, se encontrasse aqueles que fossem realmente irmãos, ela não tivesse se importado em ser irmão ou irmã. [...] mulheres como Sand falarão agora e não poderão ser silenciadas; seus personagens e sua eloquência da mesma forma antecipam uma era em que mulheres como elas aprenderão mais facilmente a levar vidas verdadeiras.”)

⁵⁵ HOMANS, Margaret. Emily Dickinson and poetic identity. In: BLOOM, Harold (Ed.) *Emily Dickinson - modern critical views*. New York: Chelsea House, 1985, p. 130. (Trad. livre: “... ela [Dickinson] estende sua solidariedade a essas mulheres como seres humanos sofredores, não como mulheres, mas também as considera mulheres, e tem consciência das dificuldades especiais que talvez fossem similares às suas: “Que a Sra. Browning desmaiava, não precisamos ler *Aurora Leigh* para saber, quando ela morou com sua tia inglesa; e George Sand ‘não pode fazer barulho no quarto de sua avó.’ Pobres crianças! Mulheres, agora, rainhas, agora!”)

mais importantes foram: a concessão do direito à propriedade para as mulheres de Massachussets em 1854; criação da *American Equal Rights Association* em 1866 em decorrência da união entre as sufragistas, lideradas por Lucretia Mott, e a *American Anti-Slavery Association*; Elizabeth Cady Stanton e Susan Anthony começam a publicar o jornal semanal *The Revolution* em 1868; o território de Wyoming foi o primeiro a conceder direito irrestrito de voto às mulheres em 1869; a *American Woman Suffrage Association* publica o *Woman's Journal*, editado por Mary Livermore em 1870; ainda em 1870, Esther Morris torna-se a primeira mulher a ocupar uma cadeira oficial no governo de Wyoming (fig. 12) e o Território de Utah concede direito de voto às mulheres; em 1875, Michigan e Minnesota concedem o direito ao voto para as mulheres no colégio eleitoral; em 1878, o *Primeiro Congresso Internacional de Direitos da Mulher* ocorre em Paris; e em 1883, as mulheres no território de Washington conquistam o direito ao voto (fig. 13).

Emily Dickinson não participou de nenhum movimento de luta pelos direitos das mulheres, mas como mulher informada por livros, revistas, jornais e abundante correspondência, certamente se posicionou a respeito, mesmo que pouco tenha escrito com relação às notícias que chegaram ao seu conhecimento. Ninguém conseguiria escapar da efervescência de uma época tão conturbada por guerras, mudanças políticas, econômicas e reformas sociais.

FIGURA 7 – CONVENÇÃO ESTADUAL DO DIREITO DAS MULHERES

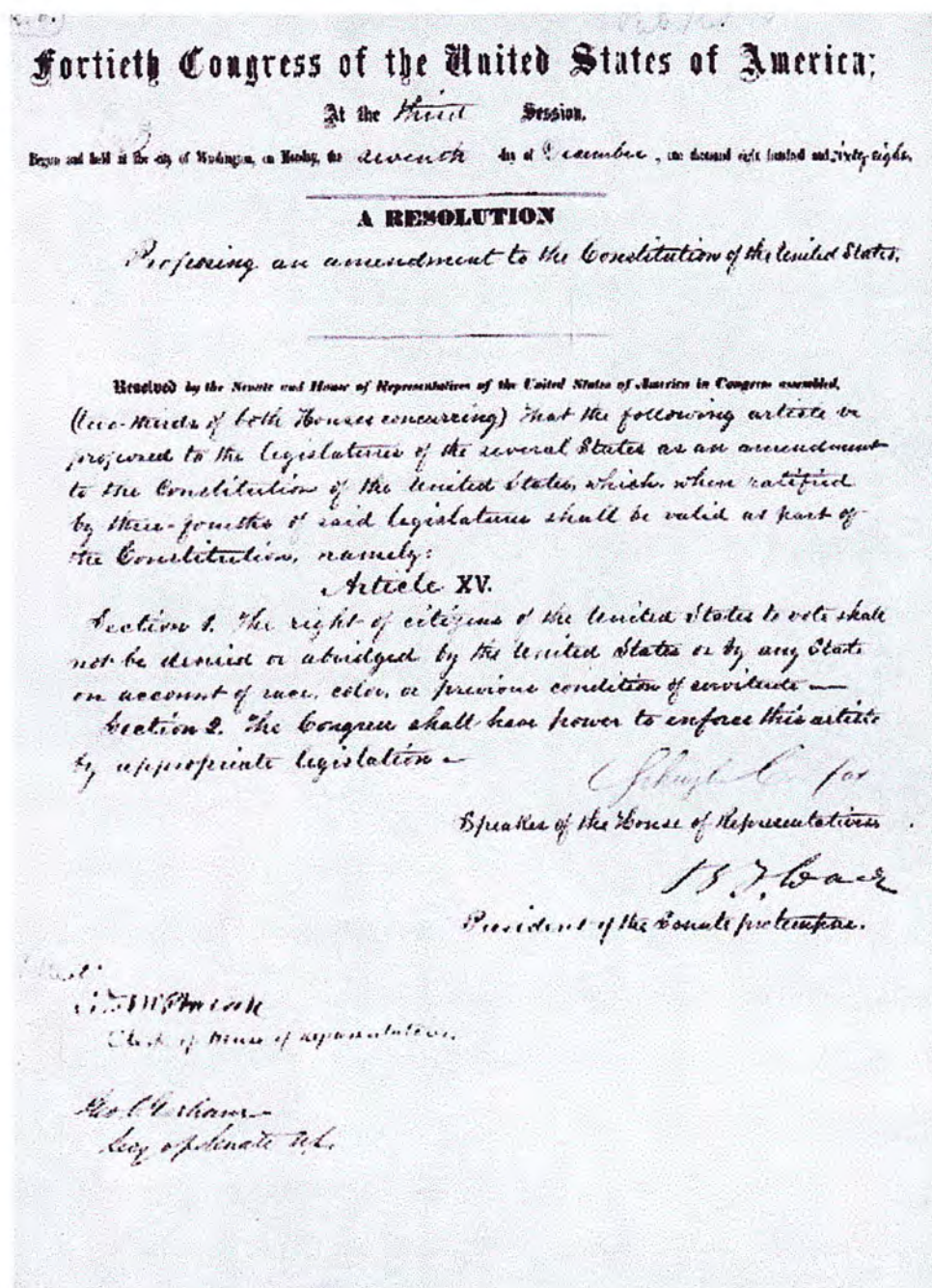


Comunicado ao Legislativo de Nova Iorque, Albânia, 1854.

FONTE: Huth, Mary M. *Upstate New York and the women's rights movement*. April 12, 2001.
Online. Internet. May 25, 2001 <<http://www.lib.rochester.edu/rbk/women/women.htm>>

NOTA: Elizabeth Cady Stanton foi a primeira mulher a se reportar perante a Câmara Legislativa do Estado de Nova Iorque. Em sua palestra, ressaltou a incapacidade judicial das mulheres e a necessidade de ampliar os direitos das mulheres casadas sobre suas propriedades.

FIGURA 8 – RESOLUÇÃO PROPONDO EMENDA À CONSTITUIÇÃO DOS ESTADOS UNIDOS



Documento assinado em 7 de dezembro de 1868

FONTE: National Archives and Records Administration. January 29, 1998. Online. Internet. May 25, 2001. <<http://www.nara.gov/education/teaching/women/15th.html>>

NOTA: Em 1848, Elizabeth Cady Stanton e Lucretia Mott organizaram a primeira convenção dos direitos das mulheres em Seneca Falls, NY, e lançaram o movimento sufragista feminino. Muitos dos que compareceram eram abolicionistas que pretendiam o sufrágio universal. Em 1870, essa meta foi parcialmente alcançada quando a 15ª emenda à Constituição foi ratificada, dando aos negros o direito de votar.

FIGURA 9 – PETIÇÃO AO CONGRESSO

To the Honorable the Senate
and House of Representatives of the
United States in Congress assembled.

The undersigned, Citizens
of the United States, believing that under
the present Federal Constitution all
women who are citizens of the United
States have the right to vote, pray
your Honorable Body to enact a law
during the present Session that
shall assist and protect them in
the exercise of that right.

And they pray further that they
may be permitted in person, and in
behalf of the thousands of other women
who are petitioning Congress to the same
effect, to be heard upon this Memorial
before the Senate and House at an
early day in the present Session.

We ask your Honorable Body to bear
in mind that while men are repre-
sented on the floor of Congress and so
may be said to be heard there, women
who are allowed no vote and therefore
no representation cannot truly be
heard except as Congress shall open
its doors to us in person.

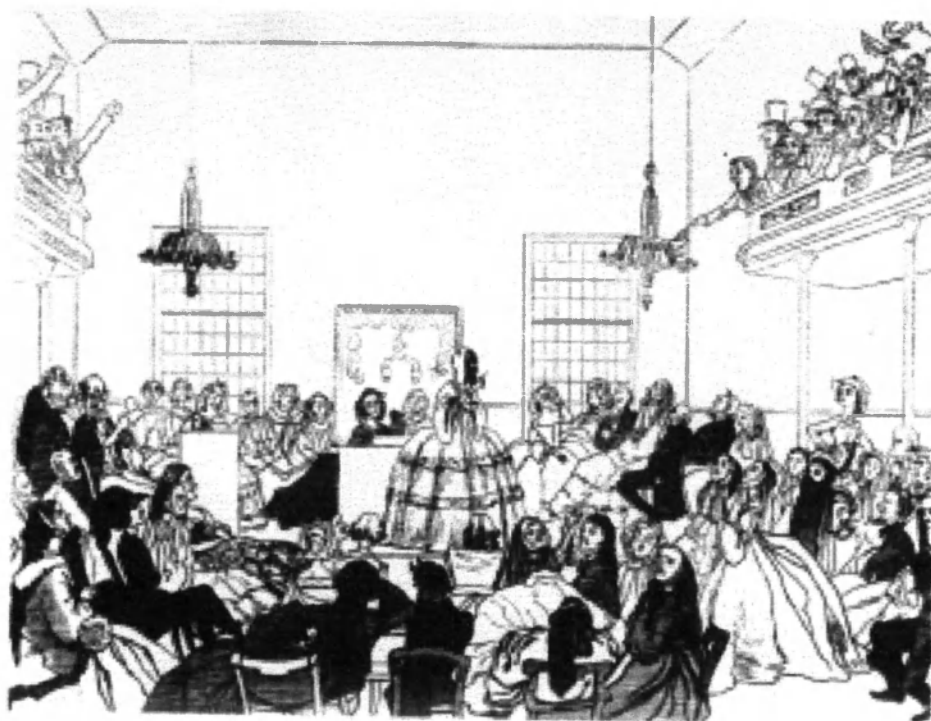
Elizabeth Cady Stanton
Abella Beecher Hooker
Elizabeth S. Adams
Olympia Brown
Susan B. Anthony
Josephine Griffing
Hartford Conn.
Dec. 1871.

Documento assinado em dezembro de 1871

FONTE: National Archives and Records Administration. February 4, 1998. Online. Internet.
May 25, 2001. <<http://www.nara.gov/education/teaching/women/71pet.html>>

NOTA: No ano seguinte à ratificação à 15ª emenda, uma petição foi enviada ao Senado e ao Congresso solicitando que o direito ao voto concedido aos negros fosse estendido às mulheres e que elas pudessem ser ouvidas no Congresso. Susan B. Anthony, Elizabeth Cady Stanton e outras sufragistas assinaram o documento.

FIGURA 10 – GRAVURA PARODIANDO A CONVENÇÃO DE SENECA FALLS



Paródia do *Harper's Weekly* sobre a Convenção de Seneca Falls, ocorrida em 1848 em Nova Iorque (Library of Congress)

FONTE: WEATHERFORD, p. 26.

FIGURA 11 – LITOGRAFIA SOBRE O RECEIO DOS HOMENS DA EMANCIPAÇÃO DAS MULHERES



"The Age of Iron. Man as he expects to be."
(Library of Congress, litografia de Currier e Ives de 1869)

FONTE: WEATHERFORD, p. 134. (Trad. livre: "A Idade de Ferro. O homem como espera ser.")

FIGURA 12 – DESENHO RIDICULARIZANDO A IDÉIA DA PARTICIPAÇÃO DAS MULHERES DE WYOMING NO GOVERNO



(Library of Congress, 1869)

FONTE: WEATHERFORD, p. 102.

FIGURA 13 – LITOGRAFIA EM HOMENAGEM AOS CIDADÃOS LEAIS À LIBERDADE



Litografia de 1885 homenageando "the loyal subjects of liberty who paved the way to woman's enfranchisement in the Pacific Northwest."
(Library of Congress)

FONTE: WEATHERFORD, p. 141.

NOTA: As líderes sufragistas estão na galeria de cima.

Trad. livre: "os cidadãos leais à liberdade que pavimentaram o caminho para a emancipação da mulher no Noroeste do Pacífico."

4 PUBLICAR É LEILOAR A MENTE

David Perkins nos afirma que, com relação à poesia, tanto nos Estados Unidos como na Inglaterra, o século XIX não parece ter produzido grandes expoentes literários. Pouco convencido do valor dos poetas do cânone norte-americano normalmente constituído para essa época, cita como expressões de valor apenas Emerson, Whittier, Lowell, Whitman e Emily Dickinson e acrescenta que somente vozes menores podem ser encontradas naquilo que Edmund C. Stedman chamou de “intervalo crepuscular” – 1787-1900¹.

Harold Bloom, na sua introdução à *American Women Poets*, afirma, por sua vez, que:

Most strong Western poets, for whatever reasons, have been male: Homer [...] Virgil, Lucretius, Horace, on through Dante, Petrarch, and Chaucer to Shakespeare, Spenser, Milton, Pope, Wordsworth, Goethe, Shelley, Leopardi, Hugo, Whitman, Baudelaire, Browning, Yeats, Rilke, Stevens, and so many more. To this day, the only woman poet in English of that stature is Dickinson.²

Sendo a única poeta mulher invariavelmente inserida no cânone literário norte-americano do século XIX, totalmente masculino, Emily Dickinson, no entanto, viveu numa época em que havia centenas de escritoras que brilhavam no panorama literário feminino. Somente não fulgurou entre elas porque não quis se dobrar às exigências do padrão literário imposto para a publicação de obras femininas.

A produção poética feminina norte-americana desse período era deveras vasta e popular. Havia uma enorme preocupação, porém, em se atender ao gosto do público leitor, e para isso as escritoras submetiam-se às expectativas estéticas do momento para a poesia feminina. O desejo das editoras, como sempre, não era o de encorajar boa literatura, mas sim obter lucro, e o que realmente produzia lucros substanciais era, na maioria das vezes, poesia de segunda classe ou pior.

¹ PERKINS, David. *A history of modern poetry – from the 1890s to the high modernist mode*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1976. p. 96-99.

² BLOOM, Harold (Ed.). *American women poets – the critical cosmos series*. New York: Chelsea House, 1986, p. 2. (Trad. livre: “A maior parte dos poetas ocidentais fortes, quaisquer que sejam as razões, foram homens: Homero [...] Virgílio, Lucrécio, Horácio, até Dante, Petrarca, e de Chaucer a Shakespeare, Spenser, Milton, Pope, Wordsworth, Goethe, Shelley, Leopardi, Hugo, Whitman, Baudelaire, Browning, Yeats, Rilke, Stevens e tantos outros. Até hoje, a única poeta em inglês desse porte é Dickinson.”).

Grande parte dessa poesia era escrita com propósitos decorativos para ocasiões públicas ou particulares, como casamentos, mortes ou inaugurações de obras e o tom dos poemas era predominantemente sentimental e, por vezes, bem humorado ou irônico. A procura por esse gênero de poemas era tão comum que até Emily Dickinson recebia encomendas. Certa vez, ao pedir a Higginson sua opinião sobre três hinos que havia preparado para um encontro anual beneficente, Dickinson mostrou-se preocupada em seguir o estilo simplista em voga a fim de não deixar o público perplexo: "I have promised three Hymns to a charity [...] They are short and I could write them quite plainly, and if you felt it convenient to tell me if they were faithful, I should be very grateful."³

Esse tipo de poesia, todavia, viria a ser desprezado por sua convencionalidade, puerilidade e falta de elaboração pelo movimento modernista do início do século XX. Ezra Pound se referiu ao surgimento de uma nova poesia que se colocava contra o que vinha sendo praticado até então, assim se pronunciando em 1917: "The reactions and 'movements' of literature are scarcely if ever, movements against good work and good custom [...] Only the mediocrity of a given time, can drive intelligent men of that time to 'break with tradition'."⁴

Do ponto de vista modernista, portanto, o rompimento com a tradição dos poemas metrificados, rimados e de temas excessivamente sentimentais foi necessário e inevitável.

Por outro lado, Paula Bennett, que, como vimos, se dedica aos estudos culturais com ênfase nas questões de gênero, acredita que um ramo inteiro da literatura norte-americana feminina do século XIX, desde Sarah Hale (1788-1879) até Dora Goodale (1866-1953), deva ser resgatado por seu valor histórico-cultural e afirma que o movimento modernista que o excluiu assim o fez por ter um conceito elitista de obra de arte bem acabada.

Bennett busca resgatar a poesia feminina que ficou totalmente esquecida na história literária norte-americana e afirma que, excetuando-se Emily Dickinson, mais

³ JOHNSON, *Emily Dickinson*..., p. 267. (Trad. livre: "Prometi três hinos para uma festa de caridade [...] Eles são curtos e eu pude escrevê-los com bastante simplicidade, e se achares conveniente dizer-me se eles são fiéis eu ficaria muito agradecida.").

⁴ POUND, Ezra. *Apud* PERKINS, p. 85. (Trad. livre: "As reações e 'movimentos' da literatura raramente são movimentos contra bons trabalhos e bons costumes [...] Somente a mediocridade de uma certa época pode impelir homens inteligentes daquele tempo a 'romper com a tradição'").

de cento e cinquenta escritoras teriam se perdido se Stedman não tivesse publicado *An American Anthology* em 1900.

Defendendo que para melhor entender uma obra literária o leitor deve levar em conta a crítica social que lhe é subjacente, Bennett nos oferece uma sucessão de poemas bastante representativos em sua antologia, o que nos dá uma boa visão do quadro histórico-social da época de Emily Dickinson, em que, como vimos, prevalecia a ideologia da domesticidade.

Este capítulo não se propõe a discutir a questão da formação de um cânone feminino norte-americano mas demonstrar como a poesia de Emily Dickinson se destacou da de suas inúmeras contemporâneas em termos de elaboração formal e estilo.

4.1 A IRMÃ DE SHAKESPEARE

Em seu ensaio *Um teto todo seu*, onde aborda a condição da mulher escritora e a sujeição intelectual da mulher em geral, Virginia Woolf especula sobre as condições em que teriam vivido as mulheres do século XVI, imaginando o percurso que toda escritora teria sido levada a seguir na figura de *Judith*, uma suposta irmã de Shakespeare, tão bem dotada de genialidade quanto ele próprio:

... sua extraordinariamente dotada irmã, suponhamos, permanecia em casa. Era tão audaciosa, tão imaginativa, tão ansiosa por ver o mundo quanto ele. Mas não foi mandada à escola. Não teve oportunidade de aprender Gramática e Lógica, quanto menos ler Horácio e Virgílio. Pegava um livro de vez em quando, talvez um dos de seu irmão, e lia algumas páginas. Mas nessas ocasiões, os pais entravam e lhe diziam que fosse remendar as meias ou cuidar do guisado e que não andasse no mundo da lua com livros e papéis. [...] Talvez ela rabiscasse algumas páginas às escondidas no depósito de maçãs no sótão, mas tinha o cuidado de ocultá-las ou atear-lhes fogo.⁵

Sabemos que o percurso percorrido por Emily Dickinson foi diferente, pois teve acesso aos livros e à educação possível para as mulheres de seu tempo. Contudo, mesmo assim ainda sentiu a necessidade de isolamento para se dedicar à observação, à criatividade e à elaboração de poesias cada vez mais refinadas, que até hoje teóricos e críticos não conseguem dimensionar. Dickinson foi a *Judith* da

⁵ WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 62-63.

Nova Inglaterra do século XIX que somente pôde manter a criatividade poética à custa de um confinamento que lhe conferiu a liberdade de escrever.

Do seu isolamento, entretanto, vimos que Emily Dickinson se correspondia intensamente com seus familiares e amigos. Helen Hunt Jackson⁶, com quem ocasionalmente brincou na infância, também lhe escrevia mas, diferentemente de Dickinson, esta se destacou na cena literária feminina do século XIX.

Dedicando-se mais à causa dos indígenas norte-americanos do que a outros temas em seus romances, nos quais se depreende o conservadorismo decorrente da influência calvinista em sua vida, em seus poemas Jackson especializou-se no estilo sentimental em voga na época. No entanto, ao entrar em contato com a poesia de Dickinson, imediatamente reconheceu o gênio de sua contemporânea. Em carta que lhe escreveu em 1875, comenta: "I have a little manuscript volume with a few of your verses in it – and I read them very often – You are a great poet – and it is wrong to the day you live in, that you will not sing aloud. When you are what men call dead, you will be sorry you were so stingy."⁷

Dickinson havia optado por não publicar ao perceber que seus poemas teriam que sofrer alterações. Demonstrou assim singular firmeza de caráter ao defender a integridade daquilo que escrevia. Jackson, por outro lado, não se conformava em ver o talento de Dickinson desperdiçado e insistiu em tornar pública sua obra até os últimos anos de sua vida. Em outra carta datada de 1884, Jackson reitera seu pedido, dessa vez solicitando para ser sua executora literária, o que foi, novamente, ignorado por Dickinson: "It is a cruel wrong to your 'day & generation' that you will not give them light. – If such a thing should happen as that I should outlive you, I wish you would make me your literary legatee & executor."⁸

Um ano após agradecer a Thomas Higginson pelas alterações realizadas em quatro poemas que lhe havia enviado – "Thank you for the surgery – it was not so

⁶ Helen Hunt Jackson nasceu no mesmo ano e na mesma cidade que Emily Dickinson, vindo ambas a frequentar o mesmo colégio. Destacou-se na cena literária feminina como escritora e jornalista e veio a morrer um anos antes de Dickinson.

⁷ JOHNSON, *Emily Dickinson*..., p. 232. (Trad. livre: "Tenho um pequeno volume manuscrito com alguns de seus versos – e os leio com frequência – Você é uma grande poeta – e está errado que até hoje em sua vida, você não os queira cantar alto. Quando você estiver o que os homens chamam morta, lamentará ter sido tão avarenta.").

⁸ *Ibid.*, p. 312. (Trad. livre: "É cruel e errado à sua 'época e geração' que você não lhes dê luz. Se por acaso acontecer de eu vir a durar mais, gostaria que me você me fizesse sua legatária e executora.").

painful as I supposed”,⁹ às quais não se dobrou, em seu poema de nº 709 (1863), justificaria o porquê de não querer publicar:

Publication – is the Auction
Of the Mind of Man –
Poverty – be justifying
For so foul a thing

In the Parcel – Be the Merchant
Of the Heavenly Grace –
But reduce no Human Spirit
To Disgrace of Price –¹⁰

Contrariando o posicionamento de Dickinson contra a negociação do “talento divino”, mas plenamente justificada no poema por tal atitude, Helen Hunt Jackson admitia que publicava para poder se sustentar financeiramente, já que tragicamente havia perdido o marido e seus dois filhos e não tinha como sobreviver até casar-se novamente: “I write for love, then after it is written I print for money... ‘Cash is a vile article’ – but there is one thing viler; and that is a purse without any cash in it.”¹¹

Jackson demonstra compartilhar do mesmo ponto de vista de Emily Dickinson acerca da natureza “vil” da venda da arte literária ajustada às necessidades mercadológicas, com a diferença de que Dickinson não precisava de dinheiro para sobreviver, já que sua família provinha de uma classe financeiramente privilegiada. Podemos assim dizer que Dickinson pôde se dar ao luxo de não ter que se ajustar “à desgraça do preço”.

Tal situação nos remete de volta a Virginia Woolf ao imaginarmos o que Jackson não teve de suportar para escrever apenas o que fosse vendável e lhe trouxesse o lucro tão necessitado. Talvez Dickinson representasse para Jackson a possibilidade de mudança dos parâmetros limitadores a que se submetia. Woolf se refere exatamente à questão da produção literária feminina do século XIX ao

⁹ JOHNSON, *Emily Dickinson*..., p. 172. (Trad. livre: “Obrigada pela cirurgia – não foi tão dolorosa como supus”).

¹⁰ Trad. livre: “Publicação – é o Leilão / Da Mente Humana - / Seja a Pobreza a justificativa / Para tamanha torpeza // [...] No Pacote – Seja o Negociante / Da Graça Celestial – / Mas não se reduza qualquer Espírito Humano / À Desgraça do Preço.”

¹¹ BENNETT, p. 169. (Trad. livre: “Escrevo por amor, então, depois que está escrito, publico por dinheiro... ‘O dinheiro é um artigo vil’ – mas existe uma coisa mais vil; e que é uma bolsa sem qualquer dinheiro dentro.”).

comentar que a mulher escritora sempre alterava seus próprios valores para atender à opinião alheia, conformando-se com os ditames da crítica com “docilidade e acanhamento”:

Mas o quanto lhes deve ter sido impossível não pender para a direita ou para a esquerda! Que talento, que integridade devem ter sido necessários diante de toda aquela crítica, em meio àquela sociedade puramente patriarcal, para que elas se ativessem à coisa tal como a viam, sem se acovardarem. Apenas Jane Austen conseguiu, e Emily Brönte. [...] Elas escreveram como as mulheres escrevem, e não como os homens. Dentre todos os milhares de mulheres que escreveram romances da época, somente elas ignoraram por completo as admoestações perpétuas do eterno pedagogo – escreva isto, pense aquilo.¹²

Denunciando o preconceituoso posicionamento da crítica literária em relação às produções femininas, Woolf se opõe a Sir Egerton Brydes por haver publicado no *New Criterion* e em *Life and Letters*, em 1928, frases depreciativas que transferiam a crítica do sexo para a crítica da literatura:

Ela tem um objetivo metafísico e essa é uma obsessão perigosa, especialmente numa mulher, pois as mulheres raramente possuem o sadio amor dos homens pela retórica. É uma estranha carência num sexo que, em outros aspectos, é mais primitivo e mais materialista. [...] as romancistas só devem aspirar à excelência reconhecendo corajosamente as limitações do seu sexo.¹³

Se a mulher escritora ainda se deparava com tais preconceitos no século XX, então é fácil concluir por que uma poeta da envergadura de Emily Dickinson teve seu trabalho inicialmente desencorajado para publicação no século anterior, quando Higginson, também prisioneiro das mesmas estruturas patriarcais, não poderia ter tido outra opção a não ser atestar a inadequação da característica metafísica¹⁴ da obra dickinsoniana. Em 1869, todavia, em maior contato com sua produção, Higginson tenta se posicionar diante do inusitado de seus versos:

Sometimes I take out your letters & verses, dear friend, and when I feel their strange power, it is not strange that I find it hard to write and that long months pass. I have the greatest desire to see you, always feeling that perhaps if I could once take you

¹² WOOLF, p. 98.

¹³ *Ibid*, p. 99.

¹⁴ A palavra “metafísica” está sendo aqui utilizada na seguinte acepção figurada: “difícil de compreender; sutil, nebulosa”, cf. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

by the hand I might be something to you; but till then you only enshroud yourself in this fiery mist and I cannot reach you, but only rejoice in the rare sparkles of light.¹⁵

Em 1890, quando convocado para supervisionar a publicação dos poemas póstumos de Dickinson, Higginson reconhece a posição de pedagogo assumida durante todos os anos de seu relacionamento epistolar com ela: “[...] quando um pensamento nos tira a respiração, uma lição de gramática nos parece impertinência”.¹⁶

Outro fato digno de nota é que demonstra a superioridade dos versos dickinsonianos foi quando, sob insistência de Helen Hunt Jackson, Emily Dickinson permitiu que seu poema nº 67 “Success is counted sweetest...” (1859) fosse publicado no *Masque of Poets*, uma coletânea de poemas sem identificação dos autores. O poema teve sua autoria atribuída ao poeta transcendentalista Ralph Waldo Emerson (1803-1882) e recebeu a seguinte crítica no influente *Literary World* em 1878: “If anything in the volume was contributed by Emerson, we should consider these lines upon ‘Success’ most probably his.”¹⁷

Isso vem apenas comprovar a poesia diferenciada que Emily Dickinson escrevia. Na falta de uma tradição em que pudessem situar seu poema, seus leitores contemporâneos julgaram-no como sendo um dos poemas transcendentalistas de Emerson.

Emerson, que pregava o individualismo, a independência e a auto-confiança, afirmando que “Whoso would be a man must be a nonconformist”¹⁸, produzia uma poesia admirada por alguns mas também criticada por muitos por configurar-se altamente individual, de ritmos ásperos e imagens surpreendentes, que, mais tarde, foi considerada pelos leitores modernos como uma poesia de técnicas habilidosas, digna de ser preservada. Embora Dickinson tomasse conhecimento de suas

¹⁵ JOHNSON, *Emily Dickinson*..., p. 197-198. (Trad. livre: “Às vezes leio suas letras e versos, querida amiga, e quando sinto seu estranho poder, não é estranho que eu encontre dificuldades para escrever e que longos meses se passem. Tenho o maior desejo de vê-la, sempre sentindo que talvez se pudesse por uma vez pegá-la pela mão eu poderia ser algo para você; mas até então você apenas se oculta nessa névoa ardente e eu não consigo alcançá-la, mas apenas me regozijar nas raras centelhas de luz.”).

¹⁶ FARIA, Idelma Ribeiro de (Ed.). *T.S. Elliot, Emily Dickinson, René Depestre: Seleção*. São Paulo: Hucitec, 1992, p. 91.

¹⁷ *Ibid*, p. 251. (Trad. livre: “Se Emerson contribuiu com qualquer coisa nesse volume, deveríamos atribuir essas linhas sob ‘Sucesso’ provavelmente a ele.”).

¹⁸ FULLER, Edmund & KINNICK, B. Jo. *Adventures in American literature*. v. 3. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, 1963, p. 183. (Trad. livre: “Quem quer que seja um homem deve ser um inconformista.”).

produções, não se interessava pela poesia transcendentalista, havendo inclusive se recusado a conhecer Emerson pessoalmente quando ele esteve visitando a casa de seu irmão Austin.

4.2 PRODUZIU OU NÃO MELHOR POESIA QUE SUAS CONTEMPORÂNEAS, EIS A QUESTÃO

A produção literária feminina norte-americana publicada no século XIX não foi execrada apenas pelo movimento modernista do início do século XX mas também por escritores contemporâneos da envergadura de Nathaniel Hawthorne (1804-1864) e Mark Twain (1835-1910).

Hawthorne, apesar de gozar de relativo sucesso popular, condenava as produções literárias femininas populares, as quais chegavam a vender centenas de milhares de livros. Acreditando que as mulheres não possuíam o vigor e o talento necessários para produzir boas obras, ele as via como um impedimento para um sucesso maior. Em 1855, assim escreveu ao seu editor: “America is now wholly given over to a damned mob of scribbling women, and I should have no chance of success while the public taste is occupied with their trash — and should be ashamed of myself if I did.”¹⁹

Mark Twain, por sua vez, demonstrava grande menosprezo pela poesia feminina publicada em abundância nessa época e que era lida por todos, inclusive pelos homens. Uma média de sessenta a setenta poemas eram publicados por semana nos principais jornais e revistas norte-americanos. Em *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884), Twain, com muita ironia e habilidade, critica as excessivas lágrimas, o cristianismo simplório, a morbidez e a banalidade com que as escritoras tratavam o tema da morte. No poema “Ode to Stephen Dowling Bots, Dec’d” de sua personagem *Emmeline Grangerford*, Twain exemplifica o estilo:

¹⁹ WELLS, Kimberly A. *Domestic Goddesses*. October 3, 2000. Online. Internet. August 15, 2001. <<http://www.womenwriters.net/domesticgoddess/domestic.html>> (Trad. livre: “A América se rendeu completamente a uma maldita multidão de escrevinhadoras, e eu não terei qualquer chance de sucesso enquanto o gosto público estiver ocupado com o seu lixo – e deveria me envergonhar se tivesse.”)

And did young Stephen sicken,
 And did young Stephen die?
 And did the sad hearts thicken,
 And did the mourners cry?

No whooping-cough did rack his frame,
 Nor measles drear with spots;
 Not these impaired the sacred name
 Of Stephen Dowling Bots.

O no. Then list with tearful eye,
 Whilst I his fate do tell.
 His soul did from this cold world fly
 By falling down a well.

They got him out and emptied him;
 Alas it was too late;
 His spirit was gone for to sport aloft
 In the realms of the good and great.²⁰

Ironizando a puerilidade e a falta de labor dos versos publicados, Mark Twain prossegue na voz de Huckleberry Finn:

If Emmeline Grangerford could make poetry like that before she was fourteen, there ain't no telling what she could 'a' done by and by. Buck said she could rattle off poetry like nothing. She didn't ever have to stop to think. He said she would slap down a line, and if she couldn't find anything to rhyme with it she would just scratch it out and slap another one and go ahead. She wasn't particular; she could write about anything you choose to give her to write about just so it was sadful. Every time a man died or a woman died or a child died, she would be on hand with her "tribute" before he was cold. [...] The neighbors said it was the doctor first, then Emmeline, then the undertaker —²¹

²⁰ TWAIN, Mark. *The adventures of Huckleberry Finn*. New York: The New American Library, 1959, p. 106. (Trad. livre: "E o jovem Stephen adoeceu, / E o jovem Stephen morreu? / E os corações tristes anuviaram-se, / E os lamentadores choraram? / [...] Nenhuma coqueluche torturou seu corpo, / Nem sarampo o maltratou com manchas / Esses não deterioraram o nome sagrado / de Stephen Dowling Bots. / Ó não. Então ouçam com olho a chorar, / Enquanto eu seu infortúnio conto. / Sua alma deste mundo frio partiu / Por ter caído num poço. / Eles o retiraram e o esvaziaram; / Que pena! Era tarde demais; / Seu espírito havia partido para alegrar-se no alto / Nos reinos dos bons e grandes.")

²¹ *Ibid*, p. 106-107. (Trad. livre: "Se Emmeline Grangerford podia fazer poesia como aquela antes mesmo de completar catorze anos, quem pode dizer o que teria feito a partir daí. Buck disse que ela podia compor poesia com rapidez como ninguém. Nunca teve que parar para pensar. Disse que ela costumava escrever uma linha, e se não achasse nada para rimar simplesmente a riscaria e escreveria outra e daí por diante. Ela não era exigente; podia escrever sobre qualquer coisa que você escolhesse e lhe desse para escrever só que o tom seria sempre triste. Toda vez que morria um homem, uma mulher ou uma criança, ela já estava a postos com seu "tributo" antes que estivesse frio. [...] Os vizinhos diziam que primeiro era o médico, depois Emmeline, e então o agente funerário -").

Entretanto, romancistas da estatura de George Eliot, Charlotte Brontë e Elizabeth Gaskell, foram levadas a sério no cenário literário do século XIX. O recuo que houve na apreciação de suas obras começou quando romances escritos por mulheres, sobre elas e para elas, apresentando aos leitores uma sociedade soberba, elegante e banal, começaram a ter precedência sobre quase todas as outras formas de escrever. George Eliot (1819-1880), em seu ensaio "Silly Novels by Lady Novelists" (1856), combatia a falta de auto-crítica dessas escritoras que invadiram o mercado literário:

By a peculiar thermometric adjustment, when a woman's talent is at zero, journalistic approbation is at the boiling pitch; when she attains mediocrity, it is already at no more than summer heat; and if ever she reaches excellence, critical enthusiasm drops to the freezing point. Harriet Martineau, Currer Bell, and Mrs. Gaskell have been treated as cavalierly as if they had been men In the majority of women's books you see that kind of facility which springs from the absence of any high standard; that fertility in imbecile combination or feeble imitation which a little self-criticism would check and reduce to bareness.²²

No entanto, devemos considerar que devido ao desencorajamento e à falta de independência conferidos a mulher para que pudesse se dedicar a escrever, suas obras se limitavam, no geral, a reproduzir a ideologia da domesticidade e os costumes do momento, já que tinham a si imputado o encargo de fazer do mundo um lugar melhor para se viver através dos seus exemplos de renúncia, religiosidade e boa conduta moral. Por outro lado tratava-se de uma sociedade competitiva em que para sobreviver as mulheres deveriam atuar com suas maneiras afetadas de damas frágeis e se submeter às exigências das editoras que queriam vender mais, garantindo, assim, o seu ganha-pão.

Para Bennett, praticamente não existiram poemas melhores ou piores que outros na época de Emily Dickinson, já que suas autoras eram bem conhecidas e publicavam centenas de poemas em jornais e periódicos literários que circulavam nos Estados Unidos, Grã-Bretanha e Irlanda. Bennett questiona o porquê da

²² PINNEY, Thomas (Ed.). *Essays of George Eliot*. New York: Columbia University Press, 1963, p.322. (Trad. livre: "Por um ajuste termométrico peculiar, quando um talento feminino está no zero, a aprovação jornalística está a ponto de ferver; quando ele alcança mediocridade, já não se encontra além do calor do verão; e se alguma vez alcançar a excelência, o entusiasmo da crítica cai para o ponto de congelamento. Harriet Martineau, Currer Bell, e a Sra. Gaskell têm sido tratadas cavalheiristicamente como se elas fossem homens.... Na maioria dos livros escritos por mulheres vê-se esse tipo de facilidade que se origina da ausência de qualquer padrão elevado; aquela fertilidade de combinação imbecil ou imitação pobre que um pouco de auto-crítica frearia e reduziria à esterilidade.").

excepcionalidade da poesia de Dickinson: “Are Emily Dickinson and Walt Whitman really that exceptional? That utterly “Other”, yet somehow that comprehensive, that they should be preserved where the remainder can be safely forgotten?”²³

Apesar de reconhecer que a poesia de Emily Dickinson difere da de suas contemporâneas por ser muito mais concisa e abrasiva, portanto esteticamente mais elaborada, Bennett a lança na mesma tradição das outras poetisas: “In almost every instance Dickinson’s treatment is far briefer, more pungent, and linguistically more abrasive, yet the tone and even the approach can at times be surprisingly similar. [...] Indeed, she can not be fairly read apart from them. She was a [...] nineteenth-century American woman poet, the finest the line produced.”²⁴

Bennett, embora mais preocupada em resgatar o valor histórico-social das poetisas norte-americanas do século XIX, incluindo Dickinson, reconhece que o valor estético da arte não pode ser desconsiderado, tendo ela mesma se utilizado de critérios de julgamento estético para fazer a seleção constante da sua antologia: “As Herrnstein Smith has cogently argued, acknowledging the contingency of values does not necessarily void questions of aesthetic judgement. On the contrary, as long as one admits their contingency, aesthetic judgments are not only possible but inevitable and necessary.”²⁵

Ao editar os poemas em *Nineteenth-century American women poets* – an anthology, Bennett levou em consideração a estética em voga, procurando conjugar qualidade formal às várias categorias de gênero poético exercitadas e aceitas pela massa de leitores norte-americanos do século XIX:

While a number of works in this anthology were selected for their cultural interest, with very few exceptions, none were included on this basis alone. As works of art (indeed, looked on purely as verbal constructs) they also had to be effective – well put together, evocative, capable of moving, and so forth. [...] Rather, every effort has been made to match the issue of quality to the kind of poem being written, whether

²³ BENNETT, p. xxxv. (Trad. livre: “Emily Dickinson e Walt Whitman são realmente tão excepcionais assim? Aquele totalmente “Outro”, ainda que tão abrangente, que deveriam ser preservados enquanto o restante pode ser seguramente esquecido?”).

²⁴ *Ibid*, p. 177. (Trad. livre: “Em quase toda instância o tratamento de Dickinson é mais conciso, mais pungente, e linguisticamente mais abrasivo, contudo o tom e até mesmo a abordagem podem às vezes parecer surpreendentemente similares. [...] De fato, ela não pode ser lida com justiça sem levá-las em conta. Ela foi uma [...] poetisa americana do século XIX, a melhor que a linhagem produziu.”).

²⁵ *Ibid*, p. xlii. (Trad. livre: “Conforme Herrnstein Smith defendia de modo irrefutável, reconhecer a contingência de valores não necessariamente invalida questões de julgamento estético. Pelo contrário, desde que se admita sua possibilidade, os julgamentos estéticos não são apenas possíveis mas inevitáveis e necessários.”).

neoclassical satire or proto-imagist nature poem, abolitionist "song" or Whitmanesque free verse, epigrammatic quatrain or associatively organized phantasmagoria, the one requirement being that each poem be an "effective" example of its "kind".²⁶

Entretanto, a estética inovadora de Dickinson seguiu caminhos diferentes. Alguns dos temas abordados por Dickinson também podem ser encontrados nas publicações de sua época, o mesmo já não acontecendo com a originalidade com que os tratou. O tratamento que deu a metáforas e imagens, e a perspectiva assumida diante dos temas da vida comum de forma alguma podem ser encontrados no gênero de poesia que predominava.

Após afirmar que "Dickinson shared a rich body of images with other women writers of her day [...] I have included as many such pairings as I can, without thoroughly distorting my presentation of Dickinson or the other poets."²⁷, Bennett sugere algumas comparações entre poemas de imagens e temas correlatos. Para isso lançou mão de uma cuidadosa seleção de poemas das escritoras mais consagradas do século XIX, como Sarah Piatt, Lydia Huntley Sigourney, Helen Hunt Jackson, Frances Osgood, Phoebe Cary e Adeline Whitney. Vejamos, então, como os poemas se realizam temática e esteticamente.

4.3 HÁ MAIS DIFERENÇAS ENTRE DICKINSON E SUAS CONTEMPORÂNEAS DO QUE POSSAM IMAGINAR VÃS TEORIAS

Os temas mais comumente explorados nas publicações tratavam de fatos do cotidiano que afetavam a todas as mulheres, tais como: a ideologia da domesticidade na figura da mulher anjo-do-lar e nos problemas sociais, mortes prematuras, naufrágios, doenças e serviços domésticos. Mas nem só de poesias bem comportadas, de fundo moral e religioso, viveu o mercado literário feminino do

²⁶ BENNETT, p. xlii. (Trad. livre: "Enquanto alguns trabalhos nesta antologia foram selecionados por seu interesse cultural, com muito poucas exceções, nenhum foi incluído apenas por este critério. Como obras de arte (na verdade, vistas puramente como construções verbais) elas também tinham que ser efetivas, bem organizadas, evocativas, capazes de comover, e assim por diante. [...] Portanto, todo esforço foi feito para unir a questão da qualidade ao tipo de poesia que estava sendo escrita, fosse sátira neoclássica ou poema de natureza proto-imagista, "canção" abolicionista ou versos livres whitmanescos, quadra epigramática ou fantasmagoria organizada por associação, sendo o único requisito que cada poema fosse um exemplo "eficaz" do seu "gênero").

²⁷ *Ibid*, p. 177. (Trad. livre: "Dickinson partilhava um rico conjunto de temas e imagens com as outras escritoras de sua época [...] Eu incluí tantos pares quanto pude, sem totalmente distorcer minha apresentação de Emily Dickinson e das outras poetas.").

século XIX, pois algumas poetisas da metade do século em diante utilizaram-se do fértil sentimentalismo do momento para, de uma maneira irônica, posicionarem-se criticamente com relação aos problemas sociais e aos papéis dos homens e das mulheres dentro do lar, sublinhando, por vezes, a questão da mulher e sua subjugação social, política e econômica.

4.3.1 A Miséria Social

Conforme afirma Bennett, Sarah Morgan Bryan Piatt²⁸ (1836-1919), foi quem mais escreveu poesia difícil de ser lida por investi-la de questionamentos, através de perguntas sem respostas, diálogos, sintaxe invertida, pouca métrica, intelectualismo e “feminismo”, o que tornaram seus versos obstinados, enigmáticos e abruptos, merecendo, por isso mesmo, ser considerada a poeta mais representativa do século, depois de Dickinson. O posicionamento crítico de Piatt pode ser exemplificado com o poema “His Mother’s Way” (1880):

“My Mamma just knows how to cry
About an old glove or a ring,
Or even a stranger going by
The gate, or – almost anything!

“She cried till both her eyes were red
About *him*, too. (I saw her, though!)
And he was just a –, Papa said.
(We have to call them that, you know.)

“She cried about the shabbiest shawl,
Because it cost too much to buy;
But Papa cannot cry at all,
For he’s a man. And that is why!

²⁸ Paula Bennett mais recentemente editou os poemas de Sarah Morgan Bryan Piatt em *Palace-Burner: the selected poetry of Sarah Piatt* (University of Illinois Press, 2001), no qual reafirma que Piatt figura como a poeta mais vigorosa do século XIX depois de Emily Dickinson. Sua poesia reporta-se a crianças, maternidade, casamento e a casos amorosos ilícitos. Utiliza-se de linguagem convencional mas de maneira que vai além do que era alcançado pela maioria de suas contemporâneas. Piatt teria assim conseguido inovar e contrariar a estética da postura “genteel” utilizada por suas companheiras ao criar um realismo dramático construído a partir de diálogos, o que permitiria aos leitores modernos atuais se sentirem mais à vontade com sua leitura.

"She says he looks so cold, so cold,
And has no pleasant place to stay!
Why can't he work? He is not old;
His eyes are blue – they've not turned gray."

Ah! While you have your books, your ease,
Your lamp-light leisure, jests, and wine,
Fierce outside whispers, if you please,
Moan, each: "These things are also mine!"²⁹

Utilizando-se da perspectiva de uma criança que descreve o posicionamento dos pais diante da miséria humana, a criança-persona do poema se coloca em doze estrofes de linguagem infantil, simples e clara para questionar o sentimentalismo ineficaz da mãe, apesar de sua compaixão pelo mendigo do lado de fora, e o excessivo machismo do pai, que vê o mendigo com indiferença e como uma ameaça à segurança do lar. Piatt encontra nessa forma de poesia um meio de criticar ironicamente as estruturas sociais que não incorporaram em si o tão pregado comportamento moral cristão para a resolução do problema da miséria social. Temos então um poema comprometido com os valores da ideologia da domesticidade no seu aspecto social. Tornaremos a Piatt mais adiante a fim de revermos como se colocava contra a postura "genteel".

Emily Dickinson, em seu poema, quase vinte anos antes de Piatt, imprimia uma perspectiva inusitada ao tema do mendigo do lado de fora:

I had been hungry, all the Years –
My Noon has Come – to dine –
I trembling drew the Table near –
And touched the Curious wine –

'Twas this on Tables I had seen –
When turning, hungry, Home
I looked in Windows, for the Wealth
I could not hope – for Mine –

²⁹ BENNETT, p. 251-253. (Trad. livre: "Minha Mamãe somente sabe chorar / Por uma luva ou um anel, / Ou mesmo um estranho passando / Pelo portão, ou – por quase qualquer coisa! // "Ela chorou até que ambos os olhos estivessem vermelhos / Por ele, também. (Eu a vi, contudo!) / E ele era apenas um –, Papai disse. / (Temos que chamá-los assim, você sabe.) // "Ela chorou pelo xale mais gasto, / Porque custa muito comprar; / Mas Papai não pode chorar de jeito algum, / Pois é um homem. E é por isso! // [...] "Ela diz que ele parece estar com tanto frio, tanto frio, / E não tem nenhum lugar bom p'ra ficar! / Por que não pode trabalhar? Ele não é velho; / Seus olhos são azuis – eles não se tornaram cinzas." // [...] Ah! Enquanto vocês têm seus livros, seu sossego, / Seu lazer à luz de lâmpada, gracejos, e vinho, / Violentos sussurros lá de fora, vocês me permitem, / Gemem, cada: "Essas coisas também são minhas!")".

I did not know the ample Bread –
 'T was so unlike the Crumb
 The Birds and I, had often shared
 In Nature's – Dining room –

The Plenty hurt me – 'twas so new –
 Myself felt ill – and odd –
 As Berry – of a Mountain Bush –
 Transplanted – to the Road –

Nor was I hungry – so I found
 That Hunger – was a way
 Of Persons outside Windows –
 The Entering – takes away –
 (P579,1862)³⁰

A primeira distinção com que nos deparamos é de ordem visual. O sistema de pontuação por meio de travessões, designados a criar pausas mais longas, são abundantemente encontrados nos poemas de Dickinson. Todavia, seus travessões não serviam apenas para pontuar, podiam também servir para colocar em destaque o que a eles se seguia, ou mesmo o que os precedia. A pausa criada, por outro lado, também nos oferece uma oportunidade para reflexão, ou mesmo para identificação com a idéia que o poema nos deseja transmitir. Os travessões preenchem assim os vazios daquilo que não foi dito, mas está implícito. Essa idéia de continuidade de uma idéia se encontra ainda mais evidente quando seus poemas terminam em travessão, deixando um final aberto que o leitor é convidado a complementar com seus próprios significados.

Diferentemente do poema de Piatt, agora é a persona-mendigo que critica a sociedade que se perde no mundo das aparências, do distanciamento afetivo e do apego material. Acostumado mais ao banquete servido pela natureza, o “eu” lírico sente-se tão pouco à vontade com a exuberância da mesa do jantar que perde a fome. Por outro lado, como Emily Dickinson jamais escrevia algo que não desse margem à ambigüidade, podemos entender o seu “eu” lírico de outras formas: como o filho pródigo regressando faminto ao próprio lar opulento depois de muitos anos na

³⁰ Trad. livre: “Estive faminto todos os anos – / Meu Meio-dia havia Chegado – para jantar – / Tremendo, aproximei a Mesa – / E toquei o Curioso Vinho – // Assim fora em Mesas que eu vira – / Quando voltando faminto, para Casa / Procurei Janelas adentro, pela Riqueza / Que não poderia esperar – ser Minha – // Eu não conhecia o farto Pão – / Era tão diferente da Migalha / Que os Pássaros e eu compartilhávamos / Na Mesa do Jantar – da Natureza – // A Fartura me feriu – era tão nova – / Senti-me doente – e estranho – / Como Amora – do Arbusto da Montanha – / Transplantada – para a Estrada – // Nem estava faminto – então achei / Que a Fome – era um meio / Das Pessoas de fora da Janela – / Ao Entrarem – ir embora –”

miséria; como o filho que, sem jamais se ausentar fisicamente, teve fome de amor durante “todos os anos” de sua vida em seu próprio lar. Carente, portanto, observava o amor fartamente distribuído em outras mesas, sendo sua fome antes espiritual do que material; como o filho que regressa ao Reino dos Céus, onde tudo é “novo” depois de longa jornada na Terra entre as migalhas do sofrimento; como quem experimenta do “fruto proibido”, depois da tentação da carne, pois o alimento somente parece saboroso à distância, perdendo o gosto após o toque.

Nesse poema rico de imagens e comparações instigantes, destacam-se a contraditória imagem do desaparecimento da fome ao contato com a fartura e o quadro original do transplante da metonímica “amora” da rústica e verdejante montanha para a estrada deserta e solitária, onde, certamente, não sobreviveria.

A oposição de idéias e a reversão de sentidos se acham muito presentes em Dickinson: indiferença social *versus* indiferença familiar, fome material *versus* fome espiritual, escassez na riqueza *versus* abundância na pobreza, dentro da janela *versus* fora da janela, montanha fértil *versus* estrada estéril, fartura que fere *versus* fome que se retira, alimento saboroso à distância que perde o sabor à aproximação.

Com um poema muito mais conciso e rico de recursos estilísticos, vemos Dickinson transpor o tema da miséria de ordem social para o âmbito da miséria de ordem espiritual, portanto, sem o compromisso reformista de Piatt. A abordagem do tema, a originalidade das imagens e os versos “enigmáticos”, apenas constatáveis em Dickinson, são bem superiores e diversos do que vimos Piatt realizar.

4.3.2 Morte por Naufrágio

“Bell of the Wreck” foi publicado em *The western home, and other poems* em 1854 por Lydia Huntley Sigourney (1791-1865), que foi a primeira poeta norte-americana a viver inteiramente da renda de suas publicações. Era uma das poetas mais admiradas e bem pagas do início do século XIX, com poemas publicados nos principais periódicos. Frequentemente contribuía com poemas para causas beneficentes. Embora por vezes produzisse poemas espirituosos e irônicos voltados para a causa indígena e contra as hipocrisias perpetradas por sua própria classe social, Sigourney tornou-se o arquétipo da poeta do seu tempo por sua obsessão com a morte, especialmente a de crianças.

Bell of the Wreck

The bell of the steamer Atlantic, lost in Long-Island Sound, Nov. 25th, 1846, being supported by portions of the wreck and the contiguous rock, continued to toll, swept by wind and surge, the requiem of the dead.

Toll, toll, toll,
Thou bell by billows swung,
And night and day thy warning words
Repeat with mournful tongue!
Toll for the queenly boat,
Wreck'd on yon rocky shore;
Sea-weed is in her palace-halls,
She rides the surge no more!

Toll for the lover lost
To the summon'd bridal train!
Bright glows a picture on his breast,
Beneath the unfathom'd main.
One from her casement gazeth
Long o'er the misty sea;
He cometh not, pale maiden,
His heart is cold to thee!

Toll for the absent sire,
Who to his home drew near,
To bless a glad expecting group,
Fond wife, and children dear!
They heap the blazing hearth,
The festal board is spread,
But a fearful guest is at the gate:
Room for the sheeted dead!

Toll for the hearts that bleed
'Neath misery's furrowing trace!
Toll for the hapless orphan left
The last of all his race!
Yea, with thy heaviest knell
From surge to rocky shore,
Toll for the living, not the dead,
Whose mortal woes are o'er!

31

³¹ BENNETT, p. 21-23. (Trad. livre: "Sino de naufrágio / O sino do vapor *Atlantic*, desaparecido no Estreito de Long-Island em 25 de novembro de 1846, sendo suportado por porções dos destroços e por rochas contíguas, continuou a badalar, varrido por ventos e ondas, o réquiem dos mortos. / Badale, badale, badale, / Seu sino pelas ondas embalado / E noite e dia suas palavras de advertência / Repitam com língua pesarosa! / Badale pelo majestoso barco, / Naufragado em distante praia rochosa; / Algas nas câmaras de seu palácio, / Ele não mais percorre vagalhões! // [...] Badale pelo amante perdido / Para o convocado trem nupcial / Brilha resplandecente um quadro em seu peito, / Abaixo do insondável alto-mar / Alguém contempla de sua janela / Longamente o enevoadado mar, / Ele não voltará, pálida donzela, / Seu coração esfriou para você! // Badale pelo pai ausente, / Que do lar se aproximava, / Para abençoar o grupo feliz que o aguardava, / Apaixonada esposa, e crianças queridas! / Eles carregam a lareira flamejante, / A festiva mesa está posta, / Mas um terrível convidado está no portão: / Espaço para o morto envolto em lençóis! // [...] Badale pelos corações que sangram / Debaxo do sinal perceptível de miséria! / Badale pelo desafortunado órfão que fica / O

Com imagens precisas e linguagem clara, mas excessivamente eivada de sentimentalismo, Sigourney nos deixa entrever uma poesia sensível e compromissada com o gosto popular, cuja leitura, nos dias atuais, pode nos parecer um tanto enfadonha por ser longa e pesada. Obedecendo à proposta de ser um réquiem, redime-se no final com a alegria da alma que se vê liberta dos pesares terrenos pela morte. O poema de Emmeline Grangerford de Mark Twain recorre a um desfecho similar; portanto, Sigourney nada nos apresenta de novo.

Outro poema a abordar tema semelhante é o de Helen Hunt Jackson (1830-1885), que também apresentava linhas claras e raramente aventurava-se por novo território estilístico ou temático. Neste poema, publicado no *Atlantic Monthly* em 1881, a *persona* do poema compara a situação da mulher a ruínas deixadas pelas gigantescas ondas da sociedade patriarcal, mais terrível com as mulheres do que as ondas furiosas que afundam o navio:

Tidal Waves

Sudden from out the vast bewildered sea,
Fierce tidal waves, like unchained monsters, break:
In cruel clutch the mightiest ships they take,
Tossing them high in fiendish jubilee;
Leaving them far inland, stranded hopelessly,
Worse wrecks than sharpest rock or reef can make.
At record of such wave, strange fancies wake,
Half wake, within me, as if memory
Recalled some life in other world.

There rolls
A dangerous sea, unseen, on which are borne
By fiercer tidal waves brave women's souls
To barren inlands, where, too strong to die,
Even of thirst and loneliness and scorn,
Like ghastly stranded wrecks, long years they lie!³²

último de toda sua raça! / Sim, com seu badalo mais pesado / Desde as ondas até as praias rochosas, / Badale pelos vivos, não pelos mortos, / Cujos pesares mortais acabaram!"

³² BENNETT, p. 173-174. (Trad. livre: "Maremotos / De repente vindas do vasto mar aturdido, / ferozes ondas gigantescas, como monstros libertos das correntes, quebram-se: / Em cruel garra os mais poderosos navios elas levam, / Arremessando-os ao alto em perversa alegria, / Levando-os a terras distantes, encalhados sem esperança, / Piores naufrágios do que rocha ou recife pontiagudos podem fazer. / Em vista de tamanha onda, estranhas imagens despertam, / meio despertam, dentro de mim, como se a memória / relembresse alguma vida em outro mundo. / Lá rola um mar mais perigoso, desapercibido, no qual são carregados / por mais ferozes ondas gigantescas almas de mulheres corajosas / Para estéreis terras, onde, fortes demais para morrerem, / Mesmo de fome e solidão e escárnio, / Como medonhos destroços encalhados, há longos anos elas jazem!)

Oferecendo maiores recursos poéticos que os de Sigourney, Jackson apresenta um poema quase prosaico, em que sugere um fluxo de pensamento a partir de uma recordação que muda bruscamente o tema inicial do poema. Apresenta comparações interessantes mas ainda bem distantes em termos de uma estética dickinsoniana.

Vejamos como Dickinson aborda o tema do naufrágio no seguinte poema:

Glee – The great storm is over –
 Four – have recovered the Land –
 Forty – gone down together –
 Into the boiling Sand –

Ring – for the Scant Salvation –
 Toll – for the bonnie Souls –
 Neighbor – and friend – and Bridegroom –
 Spinning upon the Shoals –

How they will tell the Story –
 When Winter shake the Door –
 Till the Children urge –
 But the Forty –
 Did they – Come back no more?

Then a softness – suffuse the Story –
 And a silence – the Teller's eye –
 And the Children – no further question –
 And only the Sea – reply –
 (P619, 1862)³³

Diferentemente da linguagem verborrágica dos poemas de Sigourney e Jackson, que não suscita grande esforço do leitor para uma boa interpretação, o poema de Dickinson apresenta versos densos e curtos com maiusculização de palavras chaves, que se para alguns parece caprichosa, a nós parece dar um toque de mensagem cifrada aguardando decodificação, assim como os abundantes travessões.

Vejamos que em Emily Dickinson as imagens já aparecem diferenciadas na primeira estrofe, onde uma metonímia de continente por conteúdo, mar por “areia

³³ Trad. livre: “Alegria – A grande tempestade acabou – / Quatro – recuperaram a Terra – / Quarenta – desceram juntos – / Para a Areia efervescente - / / Toque – pela Salvação Escassa – / Badale – pelas Almas bonitas – / Vizinho – e amigo – e Noivo – / Girando nos bancos de areia – / / Como eles irão contar a História – / Quando o Inverno sacudir a Porta – / Até que as Crianças insistam – / Mas os Quarenta – / Eles – não voltaram mais? / / Então uma brandura – cobre a História

fervescente" ("boiling Sand"), surpreende o leitor atento. O toque surreal da imagem do vizinho, amigo e noivo rodopiando nos bancos de areia em provável busca aos entes desaparecidos parece eternizar o momento através de uma distorção visual do acontecimento. O tempo passa a ser difuso pois, a partir dessa imagem, ele próprio parece rodopiar. Ocorre um *flash-forward* que culmina com um futuro a seguir já tornado passado, dando surgimento a um presente que é de todos os tempos. A resposta silente e solene do mar, "só o Mar – responde", deixa-nos a contemplar um instante da eternidade representado no quadro sonoro das ondas invariavelmente batendo na praia.

A eternização de um momento, a interpretação dos fatos sob um ângulo todo particular, o uso de imagens inéditas, a mensagem do silêncio decodificada nos "olhos" e no "mar", nos fazem viajar pelo poema, sem ter vontade de chegar.

O silêncio evocado nos últimos quatro versos do poema é feito com as aliteraões "softness", "suffuse", "silence". Sem repetições, sem estribilhos, sem muitas palavras, sem lágrimas e sem puerilidade. Outrossim, com tensão, qualidade poética, forma diferenciada, especulação, silêncios e pausas – este é um poema de Emily Dickinson, que não pode ser confundido e que, por si só, desmente toda e qualquer afirmação de que teve muito em que se basear em suas contemporâneas.

4.3.3 Morte de uma Mulher

Phoebe Cary (1824-1871) também costumava escrever paródias. Revisões críticas a alguns de seus poemas lhe valeram acusações de "profanação" a poemas consagrados e de um comportamento não esperado de uma "mulher de sentimento". Neste poema, publicado em 1849, nos parece propositalmente imprimir o calculado estilo mórbido e sentimental, mas, por possuir tendências satíricas, podemos perceber outra intenção.

– / E um silêncio – os olhos do Contador – / E as Crianças – sem mais perguntas – / E somente o Mar – responde – "

The Christian Woman

Oh, beautiful as morning in those hours,
When, as her pathway lies along the hills,
Her golden fingers wake the dewy flowers,
And softly touch the waters of the rills,
Was she who walked more faintly day by day,
Till silently she perished by the way.

It was not hers to know that perfect heaven
Of passionate love returned by love as deep;
Not hers to sing the cradle-song at even,
Watching the beauty of her babe asleep;
"Mother and brethren" – these she had not known,
Save such as do the Father's will alone.

Yet found she something still for which to live –
Hearths desolate, where angel-like she came,
And "little ones" to whom her hand could give
A cup of water in her Master's name;
And breaking hearts to bind away from death,
With the soft hand of pitying love and faith.

And what a beautiful lesson she made known –
The whiteness of her soul sin could not dim;
Ready to lay down on God's altar stone
The dearest treasure of her life for him.
Her flame of sacrifice never, never waned,
How could she live and die so self-sustained?

For friends supported not her parting soul,
And whispered words of comfort, kind and sweet,
When treading onward to that final goal,
Where the still bridegroom waiting for her feet;
Alone she walked, yet with a fearless tread,
Down to Death's chamber, and his bridal bed!³⁴

³⁴ BENNETT, p. 96-97. (Trad. livre: "A Mulher Cristã / Ó, bela como a manhã àquelas horas, / Quando, conforme sua trilha se estende pelos montes, / Seus dedos dourados acordam as flores orvalhadas, / E suavemente tocam as águas dos riachos, / Era ela que caminhava mais abatida dia após dia, / Até que silenciosamente pereceu pelo caminho. // A ela não cabia conhecer aquele céu perfeito / Do amor apaixonado retribuído com amor também profundo; / Nem lhe cabia cantar a canção de ninar ao anoitecer, / Assistindo a beleza de seu bebê dormindo; / "Mãe e irmãos" – esses não conheceu, / Exceto fazer a vontade do Pai somente. // Ainda assim encontrou algo por que viver – / Lares desolados, onde anjo visitou, / E "pequeninos" a quem sua mão podia dar / Um copo d'água em nome de seu Mestre; / E corações partidos a consolar da morte, / Com a mão macia do amor compassivo e da fé. // [...] E que bela lição tornou conhecida – / A brancura de sua alma o pecado não podia obscurecer; / Pronta para deitar na pedra do altar de Deus / O tesouro mais querido de sua vida por ele. / Sua chama de sacrifício nunca, nunca empalideceu, / Como podia viver e morrer por si mesma tão bem amparada? // Pois amigos não apoiaram sua alma ao partir, / Ou sussurraram palavras de conforto, gentis e suaves / Quando trilhando a seguir para aquele objetivo final, / Onde o tranqüilo noivo aguardando por seus pés; / Sozinha caminhou, ainda com passos destemidos; / Câmara mortuária abaixo, e para sua cama nupcial!")

Com uma linguagem bem elaborada, em suas quarenta e duas linhas, Phoebe Cary descreve a vida de sacrifícios que é esperada de uma mulher cristã. Pelo fato de não ter se casado, a mulher descrita no poema dedicou-se a atender os desejos de seu pai, ou do Pai Celestial, figuras que parecem fundir-se no poema, e a socorrer os desvalidos de toda sorte a fim de justificar a sua existência na Terra. Como noiva de Cristo viveu e morreu sem reclamar.

Cary apresenta metáforas interessantes – “soft hands or pitying love”; “the still bridegroom waiting for her feet”. Seu poema demonstra a situação difícil da mulher, da qual tudo era cobrado mas nada podia esperar em retribuição. Algumas afirmações e imagens de impacto, contudo, nos causam um certo estranhamento: seriam as referências bíblicas “do the Father’s will” e “ready to lay down the dearest treasure of her life” insinuações de uma relação incestuosa e sofrida? No final mórbido, seria mesmo o Cristo (“still bridegroom”) a esperar por seus pés na cama nupcial?

O poema de Cary, diferentemente dos de suas companheiras, realiza-se com originalidade e não apresenta tão fácil interpretação devido às ambigüidades apontadas. O tom de sentimentalismo e lágrimas não comparece, o que faz com que seu poema se situe entre os melhores aqui comparados com os de Dickinson.

O poema “Released” de Adeline Whitney (1824-1906), publicado em sua coletânea de poemas *Pansies* (1873), consta de oito estrofes e conjuga uma linguagem clara e concisa com imagens interessantes, mas nada que exija esforço na interpretação ou deixe margens à ambigüidade. Whitney, embora não demonstrasse publicamente, também tinha consciência do fato de que as mulheres de seu tempo eram socialmente oprimidas pelos homens.

Released

A little, low-ceiled room. Four walls
Whose blank shut out all else of life,
And crowded close within their bound
A world of pain, and toil, and strife.

Four closer walls of common pine;
And therein lying, cold and still,
The weary flesh that long hath borne
Its patient mystery of ill.

Regardless now of work to do,
 No queen more careless in her state,
 Hands crossed in an unbroken calm;
 For other hands the work may wait.

Put by, at last, beneath the lid,
 The exempted hands, the tranquil face;
 Uplift her in her dreamless sleep,
 And bear her gently from the place.

Oft she hath pressed, with aching feet,
 Those broken steps that reach the door;
 Henceforth, with angels, she shall tread
 Heaven's golden stair, forevermore!³⁵

Whitney utiliza-se do tema da dona-de-casa que só é aliviada do árduo trabalho e renúncia pela própria morte. Identificando as quatro paredes iniciais com as paredes da prisão doméstica cujas vidraças fechavam a vida do lado de fora, Whitney faz ver a armadilha em que viviam as mulheres que só conheciam a luta e a dor. As quatro paredes finais, apesar de confinarem o corpo da mulher ao espaço ainda mais reduzido de um caixão, oferecem a liberdade da alma cuja aquisição é assinalada pela “face tranqüila” e pelas “mãos isentas” de trabalho. Mais uma vez vemos a última estrofe reproduzir a ideologia da domesticidade, afirmando que a recompensa pelo martírio sofrido pela mulher a aguarda no céu, onde habitará por toda eternidade.

Comparemos agora o poema em que Emily Dickinson, mais do que uma década antes de Whitney, escreveu sobre o tema da dona de casa que morre deixando todo o trabalho e sua pesada e monótona rotina para trás:

³⁵ BENNETT, p. 131-2. (Trad. livre: “Liberta / Um cômodo pequeno, de teto rebaixado. Quatro paredes / Cujas alvura excluía tudo o mais da vida, / E repletas de pessoas reunidas em seus limites / Um mundo de dor, trabalho, e luta. // [...] Quatro paredes mais próximas de pinho comum; / E dentro deitada, fria e imóvel, / A carne exausta que muito sofreu / Seu paciente mistério da doença // Indiferente agora ao trabalho por fazer, / Rainha alguma mais descuidada de seu estado, / Mãos cruzadas numa calma inquebrável; / Por outras mãos o trabalho pode esperar. [...] // Dispensada, finalmente, embaixo da tampa, / As mãos isentas, a face tranqüila; / Levante-a em seu sono sem sonho, / E carregue-a gentilmente do lugar. // [...] Frequentemente apertou, com pés doloridos, / Aqueles degraus quebrados que alcançam a porta; / Daqui por diante, com anjos, trilhará / A escadaria dourada do céu, para todo o sempre”)

How many times these low feet staggered –
 Only the soldered mouth can tell –
 Try – can you stir the awful rivet –
 Try – can you lift the hasps of steel!

Stroke the cool forehead – hot so often –
 Lift – if you care – the listless hair –
 Handle the adamantine fingers
 Never a thimble – more – shall wear –

Buzz the dull flies – on the chamber window –
 Brave – shines the sun through the freckled pane –
 Fearless – the cobweb swings from the ceiling –
 Indolent Housewife – in Daisies – Iain!
 (P 187, 1860)³⁶

Apesar das várias correlações que se pode fazer, a maneira como Dickinson aborda o tema é bem distinta. A diferenciar-se inicialmente pelo tom sarcástico que usa, Dickinson compara a dona-de-casa a uma escrava cujos pés cambaleavam, como se estivessem presos em correntes. Suas metáforas são incomparáveis: a boca “soldada” como os arrebites e os ferrolhos de aço; os dedos “adamantinos”, por duros, inquebráveis; moscas “apáticas”, por paradas, entediadas; sol “atrevido”, por brilhar em triste cena; vidraças “sardentas” por empoeiradas; e teias “destemidas”, que desafiam a limpeza doméstica. A imagem que se constrói é a da casa largada ao abandono e à sujeira que a “indolente” dona-de-casa, que até os cabelos apresenta descuidados, ousou ignorar. Sem apresentar recompensas no céu ou possibilidades de libertação da alma, Emily Dickinson, em apenas três estrofes, rompe com a tradição sentimentalista para protestar abertamente contra as estruturas patriarcais, que não só exigiam uma aparência impecável da casa e das mulheres como as aprisionavam em seus afazeres domésticos.

4.3.4 O Caçador e a Corsa

Analisemos este outro poema de Phoebe Cary, “The Hunter and The Doe”, publicado no *Beadle's Monthly* em 1866:

³⁶ Trad. livre: “Quantas vezes esses humildes pés cambalearam - / Somente a boca soldada pode dizer / Tenta – podes mover o terrível rebite? - / Tenta – podes levantar os ferrolhos de aço?! // Acaricia a testa fresca – quente com tanta frequência - / Levanta – se quiseres – o cabelo descuidado – / maneja os dedos diamantinos / Nunca um dedal – mais – usará - // Zumbem as moscas apáticas – na janela do aposento - / Atrevido – brilha o sol através da vidraça sardenta – / Destemida – a teia de aranha balança do teto - / Indolente Dona-de-casa – em Margaridas – deitada!”

A lonesome doe, a piteous sight to see,
 Straying about a most unfriendly world,
 Was by a hunter found, who tenderly
 Sheltered her in his bosom from the cold.

Poor desolate one, she had no other choice,
 She gave him love, she could not give him less;
 In all the world beside, there was no voice
 Whose tones for her dropped into tenderness!

And so it came about, that where he strayed
 Over the hills, she followed far and wide;
 Nor fields of sweetest flowers, nor pleasant shade,
 Had any power to lure her from his side.

But he, as light and roving hunters may,
 Another season found another mate;
 Of her grown weary, pushed her from his way
 With careless hand, and left her to her fate.

Now in the dust her head has fallen so low
 She hardly cares to lift it up again;
 Another, who had struck the self-same flow,
 Could not have hurt her with so sharp a pain.

Oh, faithless master of that faithful doe,
 Whose life must end in thee, where it began;
 Oh, tenderest friend, oh, cruelest, cruelest foe
 That ever creature had, thou art the man!³⁷

Phoebe Cary utiliza-se das figuras da corsa e do caçador para fazer um paralelo com o que ocorre com a mulher que confia em um homem numa situação difícil em que se ache abatida e fragilizada. Atendendo o pedido do seu salvador, a corsa se entrega aos seus desejos, mas tão logo ele se canse de sua companhia sai em busca de outra corsa para iniciar novo ciclo de infidelidade e amargura. Poema de cunho moralista que serve, ao mesmo tempo, de alerta às leitoras femininas e

³⁷ BENNETT, p. 103-4. (Trad. livre: "Uma corsa solitária, um lamentável quadro de se ver, / Perdida num mundo tão hostil, / Foi por um caçador encontrada, que afetosamente / Abrigou-a em seu peito contra o frio. / Pobre criatura desolada, não teve outra escolha, / Deu-lhe amor, não poderia dar-lhe menos; / Em todo mundo a volta, não houve voz / Cujos tons lhe derramassem temura! // Então aconteceu, que por onde ele caminhasse / Pelas montanhas, ela o seguia longe e aberto; / Nem campos de flores mais doces, nem sombra agradável, / Tinha poder algum de tirá-la do seu lado. // Mas ele, como a luz e caçadores que perambulam, / Outra estação encontrou outra companheira; / Dela havia se cansado, empurrou-a do seu caminho / Com mãos descuidadas, e a deixou à sua sorte. // Agora na poeira sua cabeça caiu tão abaixada / Quase não se importa em levantá-la de novo; / Outra, que causou a si mesma infortúnio, / Não poderia tê-la ferido com tão afiada dor. // [...] Ó, mestre infiel dessa fiel corsa, / Cujas vidas devem acabar em ti, onde começou; // Ó, mais meiga amiga, ó, mais cruel, mais cruel inimigo / Que criatura já teve, vós sois homem!").

reprovação à conduta masculina em uma época em que situações como essa eram muito comuns. Cary utiliza-se de uma linguagem eivada de sentimentalismo e piedade, como se estivesse narrando uma fábula para crianças. Na última estrofe, porém, deixa a narrativa em terceira pessoa de lado para assumir a primeira pessoa de um “eu” lírico que se dirige diretamente ao inimigo da corsa, revelando saber de sua identidade como forma de acusação.

Versando sobre tema diferente, porém utilizando as mesmas figuras do caçador e da corsa, o poema de Dickinson abaixo foi escrito três anos antes do poema de Cary e mostra o grande senso de valor e juízo da poeta com relação a sua própria poesia:

My Life had stood – a Loaded Gun –
In Corners – till a Day
The Owner passed – identified –
And carried Me away –

And now We roam in Sovereign Woods –
And now We hunt the Doe –
And every time I speak for Him –
The Mountains straight reply –

And do I smile, such cordial light
Upon the Valley glow –
It is as a Vesuvian face
Had let its pleasure through –

And when at Night – Our good Day done –
I guard My Master's Head –
'Tis better than the Eider-Duck's
Deep Pillow – to have shared –

To foe of His – I'm deadly foe –
None stir the second time –
On whom I lay a Yellow Eye –
Or an emphatic Thumb –

Though I than He – may longer live
He longer must – than I –
For I have but the power to kill,
Without – the power to die –
(P754, 1863)³⁸

³⁸ Trad. livre: “Minha Vida foi – uma Arma Carregada – / Aos Cantos largada – até que um Dia / O Dono passou – me identificou – / E Me levou – // E agora Nós vagueamos em Bosques Soberanos – / E agora caçamos a Corça – / E cada vez que falo por Ele / As Montanhas respondem prontamente – // E se sorrio, uma luz tão cordial / Pelo Vale brilha – / Como se um rosto Vesuviano / De prazer entrasse em atividade – // E quando à noite – após Dia feliz – / Eu guardo a Cabeça do

A figura do caçador pode ser interpretada como o poeta em sua busca incansável pela palavra ideal e pela imagem mais fiel que possa retratar o seu posicionamento diante da vida. A arma carregada representaria então a capacidade imaginativa do poeta que jamais abandona seu dono. A corsa é a realização concreta do caçador-poeta que sem a arma da imaginação jamais poderia persegui-la. Juntos, poeta e imaginação passeiam em florestas de abundantes possibilidades. As montanhas e os sinos brindam as que, num momento de grande inspiração, se corporificam em versos, ao mesmo tempo em que o vulcão entra em erupção explodindo em emoções. O caçador, então, sente enorme prazer em deixar escapar as forças antagônicas que operavam em seu interior. Esse par inseparável consegue, assim, manter o inimigo ameaçador distante.

Ao inimigo o “Yellow Eye” e o “emphatic Thumb”, pois à imaginação carregada nada é impossível realizar em palavras. Não é de se admirar porque a poesia de Emily Dickinson não tem o “poder de morrer”. O produto da imaginação poética, possuidora de qualidade artística, não morre jamais, embora o poeta venha morrer um dia.

Podemos, então, concluir que as figuras da corsa e do caçador utilizadas por ambas as poetisas nada compartilham entre si.

4.3.5 As Flores

Vejamos parte do poema de quinze estrofes de Frances Sargent Locke Osgood (1811-1850), “The Daisy’s Mistake” da coletânea *Poems* (1846):

A sunbeam and zephyr were playing about,
One spring, ere a blossom had peep’d from the stem,
When they heard, underground, a faint, fairy-like shout;
‘Twas the voice of field-daisy calling to them.

“Oh! tell me, my friend, has the winter gone by?
Is it time to come up? Is the Crocus there yet?
I know you are sporting above, and I sigh
To be with you and kiss you; - ‘tis long since we met!”

Meu Dono – / É melhor do que o Edredão – de Penas / Macio Travesseiro – ter compartilhado // Do seu inimigo sou inimigo mortal – / Ninguém se mexe uma segunda vez – / Quando lhe lanço um olhar amarelo / Ou enfático Polegar – // Embora eu do que Ele – mais possa durar / Ele deve mais – que eu – viver – / Pois eu só tenho o poder de matar, / Sem ter – o poder de morrer – ”

"Come, come! you are either too bashful or lazy!
 Lady Spring made this season an early entrée;
 And she wonder'd what could have become of her Daisy;
 We'll call you coquettish, if still you delay!"

Then, a still, small voice, in the heart of the flower,
 It was Instinct, whisper'd her, "Do not go!
 You had better be quiet, and wait your hour;
 It isn't too late even yet for snow!"

But the little field-blossom was foolish and vain,
 And she said to herself, "What a belle I shall be!"
 So she sprang to the light, as she broke from her chain,
 And gayly she cried, "I am free! I am free!"

And so she lay with her fair head low,
 And mournfully sigh'd in her dying hour,
 "Ah! had I courageously answer'd 'no!'
 I had now been safe in my native bower!"³⁹

Em linguagem dialogada, comum a muitas de suas contemporâneas, Osgood utiliza-se de uma fábula infantil com quatro personagens (a flor, o vento, o raio de sol e o instinto) para discorrer sobre o tema da virtude moral feminina ante os convites excitantes do mundo material. Tipicamente reprodutor da ideologia da domesticidade, o poema culmina com o arrependimento do comportamento coquete que a poeta visa criticar. O poema é longo e oferece imagens claras e pueris, bem ao gosto popular.

Osgood utiliza-se da figura da pequena margarida para personificar a jovem tola e vaidosa, que, recentemente saída da infância, como a flor do caule, ignora seus próprios instintos que lhe indicam o caminho correto a seguir. Enganada pelos que a iludiram, a pequena margarida é deixada à própria sorte, sem forças e sem

³⁹ BENNETT, p. 65. (Trad. livre: "Um raio de sol e uma brisa brincavam, / Numa primavera, antes que uma flor tivesse brotado do caule, / Quando ouviram, embaixo da terra, um grito fraco, como de uma fada; / Era a voz de uma margarida do campo chamando por eles. // "Ó! Diga-me, meu amigo, o inverno já passou? / Já é hora de aparecer? O açafraão já está aí? / Sei que vocês estão se divertindo aí em cima, e eu anseio / Por estar com vocês e beijá-los; - há quanto tempo não nos vemos! // [...] "Venha, venha! Você ou é acanhada demais ou preguiçosa! / Dona Primavera fez nessa temporada um entrada antecipada; / E ela já imaginava o que tinha acontecido com sua Margarida; / Vamos chamá-la de orgulhosa, se você ainda se demorar!" // [...] Então, uma voz quieta, pequena, no coração da flor, / Era o Instinto, lhe sussurrou, "Não vá! / é melhor ficar quieta, e esperar sua hora; / Não é tarde demais nem ainda para a neve!" // Mas a pequena flor-do-campo era tola e vaidosa, / E disse a si mesma, "Quão bela ficarei!" / Então ela saltou para a luz, assim que quebrou sua corrente, / E alegremente gritou, "Estou livre! Estou livre!" // [...]E então deitou-se com sua loura cabeça abaixada, / E pesarosamente suspirou na hora de morrer, / "Ah! se eu tivesse corajosamente respondido 'não!' / Eu estaria agora segura em meu abrigo!")

amparo, até que vem a desfalecer e perder todo o frescor e beleza da juventude. O final para tamanho pecado só poderia ser a dor e a morte, o mesmo destinado à corsa de Phoebe Cary.

Analisemos outro poema de Sarah Piatt para avaliar as supostas similaridades no tratamento que Dickinson dá às flores, imagem tão utilizada por suas contemporâneas. Em 1872, Piatt publica o seguinte poema no *Atlantic Monthly*:

There was a Rose

"There was a Rose," she said,
 "Like other roses, perhaps, to you.
 Nine years ago it was faint and red
 Away in the cold dark dew,
 On the dwarf bush where it grew.

"Never any rose before
 Was like that rose, very well I know;
 Never another rose any more
 Will blow as that rose did blow,
 When the wet wind shook it so.

" 'What do I want?' – Ah, what?
 Why, I want that rose, that wee one rose,
 Only that rose. And that rose is not
 Anywhere just now? God knows
 Where all the old sweetness goes.

"I want that rose so much:
 I would take the world back there to the night
 Where I saw it blush in the grass, to touch
 It once in that fair fall light,
 And only once, if I might.

"But a million marching men
 From the North and the South would arise?
 And the dead – would have to die again?
 And the women's widowed cries
 Would trouble anew the skies?

"No matter. I would not care?
 Were it not better that this should be?
 The sorrow of many, the many bear, -
 Mine is too heavy for me.
 And I want that rose, you see!"⁴⁰

⁴⁰ Trad. livre: "Havia uma Rosa / "Havia uma Rosa", ela disse, / "Como outras rosas, talvez, para você. / Nove anos atrás ela era tímida e vermelha / Longe no frio escuro orvalho, / No arbusto anão onde cresceu. // "Nunca rosa alguma antes / Foi como aquela rosa, muito bem sei eu, / Nunca mais outra rosa / Soprará como aquela rosa soprava, / Quando o vento molhado assim a sacudia. // " 'O que eu quero?' – Ah, o que? / Ora, quero aquela rosa, aquela pequenina rosa, / Somente aquela rosa. E aquela rosa não está / Em algum lugar agora mesmo? Deus sabe / Para onde toda a velha

O poema utiliza uma linguagem repetitiva, pueril e sentimental, com o vocábulo “rose” comparecendo doze vezes nos trinta versos que o compõem. Neste poema, contudo, não temos mais o ponto de vista da criança do poema anterior de Piatt. Não percebemos qualquer estilo enigmático ou difícil de ser lido.

O dilema do “eu” lírico, que insiste em querer novamente ver e tocar a rosa de nove anos atrás, provavelmente um amor perdido ou um momento de felicidade que já não existe, é somente satisfazer o seu capricho. O desmedido egoísmo demonstrado, a ponto de não se importar se a guerra, as mortes ou o sofrimento alheio tivessem que se repetir, reforça-se no enfático “you see!” que finaliza o poema e que não justifica tamanha indiferença.

Tanto no poema “His Mother’s Way” quanto no poema acima, percebemos que Piatt combatia com ironia os argumentos contrários à compaixão. Ao expor a afetação contida na linguagem e nos atos, ela buscava favorecer a ideologia de uma necessária revisão de valores morais.

Divergindo completamente dos tratamentos dados às figuras de flores analisadas, Emily Dickinson nos apresenta a figura da rosa:

A sepal, petal, and a thorn
Upon a common summer’s morn –
A flask of Dew – A Bee or two –
A Breeze – caper in the trees –
And I’m a Rose!⁴¹
(P19, c. 1858)

Jamais encontraremos entre as poetisas contemporâneas de Dickinson um poema que, com apenas cinco versos curtos, vinte e três vocábulos distintos, um adjetivo e um verbo, nos possa transmitir tanta leveza de linguagem e delicadeza de imagens.

doçura vai. // “Eu quero tanto aquela rosa: / Eu levaria o mundo de volta até àquela noite / Onde a vi corar na grama, para tocar-lhe / Uma vez naquela bonita noite de outono / E somente uma vez, se eu pudesse. // “Mas um milhão de homens a marchar / Do Norte ao Sul se levantariam? / E os mortos – teriam que morrer de novo? / E os gritos das mulheres viúvas / Perturbariam novamente os céus? // “Não importa. Eu não ligaria? Não seria melhor que isso assim fosse? / O sofrimento de muitos, os muitos suportam, - / O meu é pesado demais para mim. / E eu quero aquela rosa, você sabe!”.

⁴¹ Trad. livre: “Uma sépala, uma pétala, e um espinho / Numa manhã de verão comum – / Um frasco de Orvalho – uma Abelha ou duas – / Uma Brisa – rebuliço nas árvores – / E eis-me Rosa!”

Todos os poemas de Emily Dickinson abrem várias possibilidades de interpretação e esse não é exceção. Vemos os componentes essenciais de uma rosa sendo apresentados com simplicidade e com o pano de fundo de uma manhã comum de verão. A descrição do quadro parece acompanhar-se de uma sucessão de fotografias que mostram, separadamente, apenas suas partes estáticas, até que um movimento nas árvores parece reuni-las de modo a compor o quebra-cabeças. Só então o leitor percebe a magnitude do quadro mostrado por completo, quando o “eu” lírico, em imanência com o ser formado, apresenta-se em 1ª pessoa como a própria “rosa”, como se tivesse surgido por encanto na tranqüila paisagem, emprestando-lhe toda a sua beleza.

Em outra possível interpretação, Emily Dickinson parece nos dar a receita de como se obter a rosa ideal. Os poucos ingredientes são listados e misturados no recipiente da “manhã comum de verão”: uma sépala, um espinho, um frasco de orvalho; uma quantidade indeterminada de pétala, pois não vem precedida de artigo ou numeral, e abelhas a gosto – uma ou duas; depois é só misturar os ingredientes com a brisa e o rebuliço das árvores e pronto: eis a rosa, bela e perfumada.

Onde tamanha originalidade e economia de palavras? Somente na própria Dickinson, que também comparece comprometida com o seu tempo na sua condição de mulher familiarizada com as práticas domésticas, especialmente a culinária, da qual tira proveito para transformar sua rotina em arte literária inigualável.

Após essas ponderações, cabe-nos concluir que é necessário resgatar as poetisas da Nova Inglaterra do século XIX não só para obtermos um levantamento histórico-cultural da vida das mulheres desse tempo, mas também para apreendermos o modo como expressaram artisticamente os múltiplos aspectos de suas vidas diante das situações que sofreram e das mudanças que testemunharam.

No entanto, não podemos perder de vista que além do necessário resgate cultural dessas poetisas, incluindo o de Emily Dickinson, é preciso levar em conta que a qualidade e a originalidade artística da poesia dickinsoniana, mais do que o mito, foram os elementos que fizeram com que sua poesia transcendesse o tempo em que foi escrita. Conforme afirma Clifford Geertz:

É um chavão (mas, como muitos chavões, é verdade) que os grandes pensadores, assim como os grandes artistas, são completamente inseridos em sua época – profundamente situados, como diríamos hoje – e transcendentais a essa época,

claramente vivos em outros momentos, e que esses dois fatos têm uma ligação interna.⁴²

Contexto de produção e estética, no caso da poesia de Emily Dickinson, também apresentam uma ligação interna que não pode ser ignorada ou desmembrada. O senso agudo, denso e crítico com que nos descortina sua visão dos acontecimentos se constrói com uma capacidade artística dificilmente encontrada, quer seja em suas contemporâneas, predecessoras ou nas poetisas atuais.

O resgate da poesia dickinsoniana como fonte de expressão de preocupações e situações tipicamente femininas da sua época é o que também tentamos realizar com esse trabalho. No entanto, havemos de convir que Dickinson foi mais além do que suas contemporâneas, já que produziu poesia mais original e impactante, que terminou por diferenciá-la das demais.

⁴² CLIFFORD, Geertz. *Nova luz sobre a antropologia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 164-65.

5 UMA POESIA DE MUITAS POSSIBILIDADES

There is a feeling of incompleteness, of areas still to be explored, of mysteries that still beckon. The aim must be to shore up what truth we have as firmly as possible in the never-ending dialectics of readings, and counter-readings. To twist one of her later remarks, “ ‘It is finished’ can never be said of us.”¹

Richard B. Sewall

5.1 A CIRCUNFERÊNCIA ALMEJADA

As informações sobre a vida e o contexto sócio-cultural de Emily Dickinson são recursos inestimáveis que nos possibilitam entender como veio optar pela poesia e escrevê-la da maneira como fez. Tornou-se muitas vezes inescrutável para aqueles que não se preocupavam em pensar ou compreender uma mente necessitada de reconhecimento, que, para sobreviver, buscou fugir do seu próprio tempo através de incursões em experimentações que lhe facultaram inovar no fazer poético.

Para buscarmos compreender o que Dickinson escreveu, o ponto de partida é saber como ela mesma via a arte poética e o seu processo de criação. Dickinson não tinha nenhuma teoria formal à maneira de ensaio teórico, mas possuía uma idéia consistente e definida sobre como o poeta é inspirado, mesmo antes de escrever pela primeira vez a Higginson para pedir os conselhos que nunca acatou.

Em carta a Higginson (C268, 1862), Emily Dickinson descreve sua relação para com o fazer poético em termos imprecisos: “My Business is Circumference”.² Em vários poemas, porém, ela amplia essa noção ao referir-se à “circunferência” como a consciência de algo sublime além da vida comum. Para ela a imaginação poética deveria escapar do centro da vida mundana para atingir uma realização maior, injetando vitalidade à existência.

¹ SEWALL, p. 668. (Trad. livre: “Há este sentimento do incompleto, de áreas ainda a serem exploradas, de mistérios que ainda nos acenam. O objetivo deve ser o de nos apoiarmos com tanta firmeza quanto possível em qualquer verdade que obtivermos nas dialéticas de leituras que nunca terminam, e nas contra-leituras. Adaptando uma de suas mais recentes observações, “ ‘Está acabado’ nunca poderá ser dito acerca de nós.”)

² Trad. livre: “Meu negócio é Circunferência.”

I saw no Way – The Heavens were stitched –
 I felt the Columns close –
 The Earth reversed her Hemispheres –
 I touched the Universe –

And back it slid – and I alone
 A Speck upon a Ball –
 Went out upon Circumference –
 Beyond the Dip of Bell –
 (P 378, 1862)³

Numa vida desprovida de realizações e cheia de repressões de ordem social, cultural e religiosa, Emily Dickinson buscava reverter o processo através da inspiração poética. Investindo sua *persona* do desejo de escapar dos “Céus” sem saída e das “Colunas” que a oprimem, a única solução encontrada foi a de fugir através de uma imaginação tão poderosa que foi capaz de inverter os “Hemisférios da Terra” e permitir-lhe tocar o “Universo”.

Os referentes externos se perdem a ponto de, como no último verso, o badalar do sino ficar para trás. A visão poética permite à *persona* chegar ao êxtase e atingir outro plano, transpondo as barreiras das convenções mundanas sem sequer sair do lugar. Em movimentos de idas e vindas, do mundo “real” opressor ao mundo “imaginário” libertador, o “eu” lírico é capaz de atingir a tão desejada “circunferência”. Reconhecendo-se sozinho como “um ponto” no globo, consegue alcançar sua libertação e adquirir um conhecimento que ninguém é capaz de avaliar.

Ao referir-se à arte, Dickinson coloca em uma de suas cartas a Higginson: “Nature is a Haunted House – but Art – a House that tries to be haunted.”⁴ (C459^A, 1876). Para Dickinson, portanto, a arte imita a natureza, sendo esta um lugar assombrado e misterioso, povoado de criaturas que vivem sob fenômenos regidos pela vontade divina.

No poema abaixo, Dickinson descreve a natureza em termos das percepções sensoriais que constroem o limitado conhecimento humano:

³ Trad. livre: “Não vi Saída – Os Céus estavam costurados – / Senti as Colunas fecharem – / A Terra reverteu seus Hemisférios – / Eu toquei o Universo – // E ele de volta escorregou – e Eu sozinho – / Um Ponto sobre uma Bola – / Encontrei-me na Circunferência – / Para além do Mergulhar do Sino –”

⁴ Trad. livre: “A natureza é uma Casa Assombrada – mas a Arte – uma Casa que tenta ser assombrada.”

"Nature" is what we see –
 The Hill – the Afternoon –
 Squirrel – Eclipse – the Bumble bee –
 Nay – Nature is Heaven –
 Nature is what we hear –
 The Bobolink – the Sea –
 Thunder – the Cricket –
 Nay – Nature is Harmony –
 Nature is what we know –
 Yet have no art to say –
 So impotent Our Wisdom is
 To her Simplicity.
 (P 668, 1863)⁵

A arte não é apenas o "conhecimento" do mundo, pois encerra toda a "Sabedoria" humana, que ainda assim é "impotente" diante da "Simplicidade" inacessível da natureza. A arte não deriva apenas das percepções que traduzem o mundo e nos possibilitam sua ordenação. Ela vai mais além, pois também expressa os sentimentos, as impressões e as intuições evocadas diante da "Harmonia" da natureza, que é indescritível e impossível ser apreendida.

Emily Dickinson gostava de confrontar idéias opostas e contraditórias. Em seu jogo de palavras, verificamos que é na simplicidade da natureza que podemos encontrar a verdadeira sabedoria, misteriosamente conferida a cada ser e a cada fenômeno.

Dickinson amava a natureza e traduzia de maneira inigualável suas percepções das estações do ano, pássaros, flores, etc. Por outro lado eram também os eventos naturais, tais como a morte e o inverno, e as separações, mesmo que temporárias, que provocavam os grandes sentimentos de perda que tanto a afligiam.

Diante de um mundo de contradições, tanto na natureza quanto nos campos afetivo e social, Dickinson sentia-se mais à vontade habitando a casa da arte. Nela podia construir os poemas que lhe permitiam expulsar os fantasmas e desvendar os mistérios da vida comum.

Quem hoje visita a construção poética de Dickinson sente-se atraído pelas tensões contidas em seu interior, que não se apresentam claras num primeiro contato. Para perscrutá-la, o leitor deverá ter consciência de que jamais logrará

⁵ Trad. livre: "A 'Natureza' é o que vemos - / A Colina - a Tarde - / Esquilo - Eclipse - a Abelha - / Não - a Natureza é o Paraíso - / A Natureza é o que ouvimos - / O Triste-pia - o Mar - / Trovão - o Grilo - / Não - a Natureza é Harmonia - / A Natureza é o que sabemos - / Mas não temos arte para expressar - / Tão impotente é a nossa Sabedoria / Diante da sua Simplicidade."

saber acerca dos esforços empreendidos durante a sua realização. Os estágios, o tempo, os cálculos, as circunstâncias e os investimentos envolvidos não se apresentam disponíveis para leitura. Há, portanto, que se ter cuidado ao abordar a poesia dickinsoniana sem pré-julgamentos.

A subversão à tradição poética a que Dickinson se entregou fez com que provocasse um rompimento da comunicação com o leitor. Portanto, qualquer interpretação que nos aventuremos a fazer de seus poemas será sempre reducionista. Todavia, como nos diz Sewall, devemos nos agarrar a qualquer verdade que possa clarear o significado de seus poemas.

5.2 UMA CASA DE MUITAS PORTAS E JANELAS

Dickinson não se preocupava apenas com o conteúdo a ser transmitido em seus versos mas também com a forma com a qual os revestia, por isso ocasionalmente recorria a Higginson pedindo sua opinião. Na mesma carta em que lhe escreveu a observação acerca da natureza imitativa da arte, Dickinson parece ter incluído o seguinte poema:

The things we thought that we should do
We other things have done
But those peculiar industries
Have never been begun –

The Heaven, in which we hoped to pause
When Discipline was done
Untenable to Logic
But possibly the one –
(P 1293, c. 1874)⁶

O paraíso era o limite para Dickinson, o local simbólico onde concretizava seu ideal de poesia. Os esforços a que se entregava para impor a disciplina da forma às suas inspirações poéticas eram intensos - nenhuma palavra era gratuita e seus poemas eram exaustivamente calculados. Disso nos dão prova as diferentes

⁶ Trad. livre: “As coisas que pensamos que devíamos fazer / Outras coisas fizemos / Mas aqueles trabalhos sistemáticos peculiares / Nunca foram começados – // O Céu, no qual esperávamos descansar / Quando a Disciplina estivesse pronta / Insustentável à Lógica / Mas possivelmente aquele –”

versões e alterações encontradas nos poemas que deixou. No entanto, declinava muitas vezes o convite da forma diante de uma idéia arrebatadora, tendo sido esse o procedimento que estabeleceu o grande diferencial e a grande força de sua poesia – “Untenable to Logic / But possibly the one”.

Ainda se referindo aos seus versos como construções elaboradas e abertas a possibilidades, Dickinson discorre sobre sua concepção de poesia:

I dwell in Possibility –
 A fairer House than Prose –
 More numerous of Windows –
 Superior – for Doors –

 Of Chambers as the Cedars –
 Impregnable of Eye –
 And for an Everlasting Roof
 The Gambrels of the Sky –

 Of Visitors – the fairest –
 For Occupation – This –
 The spreading wide my narrow Hands
 To gather Paradise –
 (P 657, 1862)⁷

A casa da poesia é um lugar de possibilidades do qual o poeta tira vantagens por se tratar de construção artística bastante aberta a interpretações. Para Dickinson, fazer poesia significava estar mais próxima do céu, ou seja, do conceito de beleza, devido às numerosas janelas e portas que se abrem. Por outro lado, a casa da prosa apresenta janelas e portas menos numerosas e por isso mesmo conduzem o “olho” investigador a locais antes visitados.

A poesia que Dickinson elaborou não permite fácil acesso ao entendimento pois se encontra nas alturas dos “cedros” em “apostos superiores” da mente, onde a imaginação atinge as estrelas. Em sua casa, o “olho investigador” se depara com locais mais belos e nunca antes visitados.

Aos leitores-visitantes, que tentam penetrar o sentido da casa poética, experimentando as inúmeras janelas que se encontram abertas, cabe contemplar os cômodos e formular possibilidades de interpretação, que são ilimitadas. No entanto,

⁷ Trad. livre: “Eu moro na Possibilidade – / Uma Casa mais bela que a Prosa – / Mais numerosa de Janelas - / Superior – em Portas - // De Aposentos como os Cedros - / Inconquistáveis pelo Olho - / E por um Telhado Duradouro / As Coberturas do Céu - // Para Visitantes – as mais graciosas – / Por Ocupação – Isto – / O estender de minhas Mãos estreitas / Para colher o Paraíso –”

por mais que perscrute as janelas, não conseguirá descobrir de qual delas o poeta conseguiu, num “esticar das mãos abertas”, colher o “paraíso”, assim como jamais conhecerá o sabor da fruta que provou.

5.3 UMA POÉTICA DE PRECISA IMPRECISÃO

Numa de suas *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, a “exatidão”, Italo Calvino analisa a poética de Giacomo Leopardi, que “sustentava que a linguagem será tanto mais poética quanto mais vaga e imprecisa for”⁸. Calvino reconhece que

Para se alcançar a imprecisão desejada, é necessário a atenção extremamente precisa e meticulosa que ele aplica na composição de cada imagem, na definição minuciosa dos detalhes, na escolha dos objetos, da iluminação, da atmosfera. Assim Leopardi, que eu havia escolhido como contraditor ideal de minha apologia da exatidão, acaba se revelando uma testemunha decisiva a meu favor... O poeta do vago só pode ser o poeta da precisão, que sabe colher a sensação mais sutil com os olhos, ouvidos e mãos prontos e seguros. [...] a procura do indeterminado se transforma em observação da multiplicidade, do fervilhar, da pulverulência...⁹

Vejamos se não é exatamente isso que Dickinson faz no seguinte poema:

A Bird came down the Walk –
 He did not know I saw –
 He bit an Anglemorm in halves
 And ate the fellow, raw,

 And then he drank a Dew
 From a convenient Grass –
 And then hopped sidewise to the Wall
 To let a Beetle pass –

 He glanced with rapid eyes
 That hurried all around –
 They looked like frightened Beads, I thought –
 He stirred his Velvet Head

 Like one in danger, Cautious,
 I offered him a Crumb
 And he unrolled his feathers
 And rowed him softer home –

⁸ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barros. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 73.

⁹ *Ibid*, p. 76.

Than Oars divide the Ocean,
 Too silver for a seam –
 Or Butterflies, off Banks of Noon
 Leap, plashless as they swim.
 (P 328, 1862) ¹⁰

A partir da contemplação da cena de um jardim, o poema sugere a possibilidade de aproximação entre dois mundos separados mas paralelos, o dos homens e o dos animais. Tal como ocorre em outros poemas de Dickinson, a percepção dos seres da natureza do ponto de vista do seu microcosmo é surpreendente.

Atribuindo qualidades humanas ao pássaro, como a gentileza de abrir espaço para um besouro passar, o “eu” lírico tenta unir esses dois mundos aproximando-se para o contato através do oferecimento de uma migalha. O pássaro, então, com os olhos vitrificados de medo, percebe o perigo e age com cautela.

Aqui nos deparamos com uma técnica bastante apreciada por Dickinson para investir seus poemas de ambigüidade: a de fazer uma afirmação que tanto pode se referir ao verso anterior como ao posterior, ao que se disse ou ao que será dito. Dessa forma, “Like one in danger, Cautious” também pode se referir ao narrador lírico que, ao tentar se aproximar do pássaro, tem medo de assustá-lo e age cautelosamente.

O pássaro ganha então os ares, mas esse vôo não pode ser acompanhado, só restando ao eu lírico concentrar-se em sua saída da cena. O distanciamento do pássaro se efetua através da inesperada imagem do “rápido desenrolar de asas”, o que nos possibilita acompanhar seu vôo como se estivéssemos assistindo ao “desenrolar” de um filme.

De repente, entram em cena as borboletas com seus vôos silenciosos, no neologismo de Dickinson, “plashless”, saltitando pelos ares como se estivessem mergulhando em água. Mas as borboletas também deixam o “eu lírico” solitário no jardim com sua migalha não compartilhada.

¹⁰ Trad. livre: “Um Pássaro desceu o Caminho – / Ele não sabia que eu vi – / Bicou uma Minhoca em metades / E comeu o companheiro, cru, // E então bebeu um Orvalho / De uma conveniente Grama – / E então saltitou de lado em direção ao Muro / Para deixar um Besouro passar – // Ele olhou com olhos rápidos / Que correram tudo em volta – / Pareciam Contas assustadas, pensei – / Sacudiu sua Cabeça Aveludada // Como alguém em perigo, Cauteloso, / Ofereci a ele uma Migalha / E ele desenrolou suas asas / E remou para si mais confortável morada – // Que Remos dividindo o Oceano, / Prateado demais para costurar – / Ou Borboletas, que das Ribanceiras do Meio Dia / Saltam, em silêncio enquanto nadam.”

Nessa inusitada cena, objetos e ações encontram-se invertidos: o mar acima da cabeça do narrador e o céu abaixo de seus pés. Tomando metaforicamente o céu por oceano, asas por remos e nuvens por prata, a poeta cria imagens que afirmam a distância e a diversidade de cada coisa, mas também sugere, por suas semelhanças de dimensão, utilidade e cor, que cada ser, animado ou inanimado, encontra-se ligado aos outros, diferenciando-se apenas pela organização da matéria que possuem em comum. O poema sugere que há uma unidade em toda diversidade da natureza.

Tanto o céu como o oceano têm a propriedade de se manter incólumes, mesmo sendo rasgados pelo “remar” dos pássaros ou pelo “nadar” das borboletas, sendo então incosturáveis, constantes, perfeitos.

O poema registra assim a observação de um pássaro e borboletas que fogem à apreensão sensível de um contato, diluindo-se na claridade do meio-dia. A compacidade do mundo, na percepção do que é minúsculo, móvel e leve, é dissolvida diante do observador maravilhado.

Os recursos formais utilizados para criar a precisa “imprecisão” são ainda mais notáveis neste conciso poema, em que a poeta também imprime o efeito de esvaecimento desejado em suas imagens.

A route of Evanescence
With a revolving Wheel –
A Resonance of Emerald –
A Rush of Cochineal –
And every Blossom on the Bush
Adjusts its tumbled Head –
The mail from Tunis, probably,
An easy Morning's Ride –
(P1463, 1879)¹¹

O primeiro verso do poema, “Uma rota de evanescência”, apreende de forma exata a imagem de um beija-flor em sua tranqüila e rápida “volta matinal”. Comparadas a uma “roda que gira”, suas asas vibram provocando sons que repercutem no sistema oscilante das flores. Complementando a imagem, as cores iridescentes do pássaro comparecem metaforicamente para compor a expressão de

¹¹ Trad. livre: “Uma Rota de Evanescência / Com uma Roda a girar – / Uma Ressonância de Esmeralda – / Uma Pressa de Cochonilha – / E toda flor no Arbusto / Ajusta sua Cabeça tombada – / O correio da Tunísia, provavelmente, / Uma fácil Volta Matinal –”

tripla capacidade perceptiva, a “ressonância de esmeralda”, que remete à audição, ao tato e à visão.

O “eu lírico” percebe o movimento causado nas flores pelo repentino deslocamento de ar e descreve que elas ajustam suas tombadas cabeças para receber sua entrega. Aqui, novamente, o hábito de Dickinson de fazer afirmações que significavam o inverso, pois é o pequeno pássaro que ajusta as cabeças das flores com seu longo bico. Ao feitio da “cochonilha”¹², o beija-flor comparece junto às plantas para se alimentar.

O beija-flor prosseguirá estendendo sua visita a outras flores. O instante observado só pode ser apreendido por poucos segundos pois o pequeno e rápido pássaro vai se distanciando até não estar mais ao alcance dos olhos do observador. Tal como o pássaro e as borboletas no poema anterior, o beija-flor, de rodas brilhantes como esmeralda, prossegue em sua jornada até desaparecer.

O itinerário do beija-flor é comparado ao das carruagens que levavam correspondência de porta em porta, agitando as plantas à sua passagem, com os efeitos também ressonantes de suas rodas a girar.

À época de Emily Dickinson essas carruagens eram ansiosamente esperadas por muitos, especialmente por ela que, ao longo da vida, se correspondeu intensamente com amigos e familiares.

5.4 O “CRISTAL” DA FORMA E A “CHAMA” DA IMAGINAÇÃO

I had no Monarch in my life, and cannot rule myself, and
when I try to organize – my little Force explodes—and
leaves me bare and charred—¹³ (C 271, 1862)

Emily Dickinson

Italo Calvino, ao preocupar-se com o destino da literatura e do livro na era tecnológica pós-industrial, buscou valores da literatura passada a título de elaborar as qualidades que julgava essenciais para uma boa perspectiva de uma literatura futura. Em *Seis propostas para o próximo milênio*, considera Emily Dickinson como

¹² Pequeno inseto também conhecido por piolho-de-planta. Os machos da espécie são alados.

¹³ Trad. livre: “Monarca algum tive em minha vida, e não consigo me dominar, e quando tento organizar – minha pequena Força explode – e me deixa nua e chamuscada –”

uma poeta bastante representativa da “leveza”, acrescentando que ela se utiliza de “um despojamento da linguagem por meio do qual os significados são canalizados por um tecido verbal quase imponderável até assumirem essa mesma rarefeita consistência”¹⁴.

Voltemos à proposta da “exatidão” em que Calvino se refere a dois símbolos alternativos para a escolha formal da composição literária: o “cristal” e a “chama”.

Transportando o processo de formação dos seres vivos do campo da biologia para o da literatura, no que se refere ao surgimento do cristal, Calvino utiliza-se de sua imagem de invariância e regularidade de porções específicas que se organizam a partir do caos da vida, acrescentando que: “A obra literária é uma dessas mínimas porções nas quais o existente se cristaliza numa forma, adquire um sentido, que não é nem fixo, nem definido, nem enrijecido numa imobilidade mineral, mas tão vivo quanto um organismo vivo. A poesia é a grande inimiga do acaso, embora sendo ela também filha do acaso...”¹⁵

Tomemos emprestado a imagem do cristal, que nos parece bastante adequada para procurarmos entender a poesia dickinsoniana. Esse cristal multifacetado, capaz de refratar a luz da clareza, apresenta uma regularidade de estruturas específicas, como rimas, metáforas e imagens, que são criadas através de processos lógicos e bem elaborados. Assim como a um cristal, podemos visualizar a poesia de Emily Dickinson de vários ângulos diferentes, cada ângulo, no entanto, nos oferece uma diferente equação, que pode ser interpretada mas nunca resolvida. Por isso a poesia pode adquirir sentidos que não são “nem fixos, nem definidos”.

No processo de criação desse cristal refratário ao entendimento, que é a forma exterior da poesia de Dickinson, devemos considerar a limitação da linguagem, que por sua vez também é refratária à luz do pensamento. Quando o pensamento é revestido de palavras, muitos dos seus aspectos se perdem em descrições que o empobrecem. Ao recorrer a imagens bem lapidadas o poeta consegue resgatar com mais precisão e concisão uma idéia complexa da qual a linguagem geralmente não pode dar conta. Emily Dickinson, por ter consciência disso, certa vez escreveu a Higginson “While my thought is undressed – I can make

¹⁴ CALVINO, p. 28-29.

¹⁵ *Ibid*, p. 84.

the distinction, but when I put them in the Gown – they look alike, and numb.” (C 261, 1862)¹⁶. Emily Dickinson cuidava para que a forma não matasse a essência, e é justamente a forma como os poetas conseguem transmitir seus pensamentos que irá fazer sua produção redundar em trabalho artístico ou não.

Utilizando-se muitas vezes de vocábulos pertencentes ao contexto científico, como a matemática, a geometria, a biologia e a física, Emily Dickinson se referia ao poder criativo como uma força que precisava se fazer apreendida pela linguagem através de elaborações calculadas da razão. No entanto, ao explicitar essa força nos moldes exteriores das palavras, encontrava sempre um dilema difícil de solucionar:

If I could tell how glad I was
I should not be so glad –
But when I cannot make the Force,
Nor mould it into word,
I know it is a sign
That new Dilemma be
From mathematics further off
Than from Eternity.
(P 1668, ?)¹⁷

Matemática e imaginação poética, duas incógnitas de um sistema que não apresenta solução. À matemática é necessário imprimir a força da eternidade que somente pode ser visualizada pela imaginação.

Dickinson via a criação poética como força preponderante sobre a vida observável no exterior. O papel do interior, como guia da consciência artística, é o de moldar a realidade exterior de acordo com a visão poética que lhe serve de matriz:

The Inner – paints the Outer –
The Brush without the Hand –
Its Picture publishes – precise –
As is the inner Brand –

¹⁶ Trad. livre: “Enquanto o meu pensamento está despido – eu consigo fazer a distinção, mas quando os coloco no Vestido – eles parecem iguais e entorpecidos.”

¹⁷ Trad. livre: “Se eu pudesse dizer como estava alegre / Não estaria tão contente - / Mas quando não posso organizar a Força, / Nem moldá-la em Palavra, / Eu sei que é um sinal / Que novo dilema há / Da matemática mais distante / Do que da Eternidade.”

On fine – Arterial Canvas –
 A Cheek – perchance a Brow –
 The Star's whole Secret – in the Lake –
 Eyes were not meant to know.

(P 451, c. 1862)¹⁸

Essa visão poética, calculada e parcialmente retratada para os poemas, também pode ser encontrada no seguinte poema:

The Angle of a Landscape –
 That every time I wake –
 Between my Curtain and the Wall
 Upon an ample Crack –

Like a Venetian – waiting
 Accosts my open eye –
 Is just a Bough of Apples –
 Held slanting, in the Sky –

(P 375, 1862)¹⁹

A paisagem é sempre a mesma, mas o poeta imprime significados diferentes ao que vê. Dependendo do ângulo em que se coloca, é o poeta que “despertará” na paisagem algo que não havia observado antes. Entre ele e o objeto que descreve existe uma “fenda” na parede ou uma “persiana” na janela sempre limitadora da visão. Assim o “olho aberto” somente poderá descrever parcialmente o que observa de um ângulo muito particular. Para o seu olhar investigador, as possibilidades de apreensão das maçãs, de qualquer de suas partes, do galho que as sustenta, dos matizes de sua cor, dos seres que convivem em seu espaço, das transformações sofridas com a mudança das estações, do ângulo da luz, etc., se estendem ao infinito.

¹⁸ Trad. livre: “O Interior – pinta o Exterior – O Pincel sem a Mão / Seu Quadro imprime – preciso – / Conforme o é a Matriz interior – // Em fina – Tela Arterial – / Uma Face – talvez uma Sobrancelha – / O Segredo inteiro da Estrela – no Lago – / Que Olhos não poderiam supor.”

¹⁹ Trad. livre: “O Ângulo de uma Paisagem – / Que toda vez desperto – / Entre minha Cortina e a Parede / Numa Fenda ampla – // Como uma Persiana – esperando / Aborda meu olho aberto – / É apenas um Galho de Maçãs – / Inclinação sustentado, no Céu –”

A poesia de Emily Dickinson apresenta como forma exterior o “cristal” de Calvino, mas há dentro dele uma “chama” interior, que o habita e jamais se apaga. Essa chama representa a incessante agitação interna da imaginação proveniente das tensões experimentadas por Dickinson em suas experiências ou em suas observações. Foram essas tensões que a levaram a escrever seus poemas, a transformá-los em cristais enigmáticos de admirável beleza. E pelo fato da chama encontrar-se inatingível por estar bem protegida dentro do cristal, jamais lograremos perscrutá-la (fig. 14).

Dickinson cantava o som da imaginação como aprendiz e fundadora e ainda que se situe dentro das questões de gênero, das quais nenhuma escritora pode se excluir, ela investiu sua poesia de uma liberdade que está além dessa problemática. Portanto, sem perder de vista a tensão resultante provocada pelo “cristal” calculado da forma e pela “chama” da imaginação interior que o originou, passemos a analisar alguns dos seus poemas mais representativos para nossa leitura feminina.

5.5 O NÉCTAR NÃO COMPREENDIDO

Alguns poemas de Dickinson podem parecer transparentes, como os dois poemas que interpretaremos a seguir. Devemos considerar, no entanto, que leituras mais complexas podem ser admitidas, principalmente porque, em se tratando de Emily Dickinson, nenhum poema é claro ou transparente, conforme acabamos de discorrer. Se partirmos do pressuposto de que os poemas tratam do tema das dificuldades encontradas em ser mulher e poeta ao mesmo tempo, podemos fazer as seguintes leituras.

Às mulheres nunca era dado o sabor da conquista de algo por que houvessem arduamente trabalhado. Somente em segredo, como fez Emily Dickinson, poderiam triunfar sobre as pressões sociais que lhes exigiam o cumprimento dos papéis femininos. Nesse sentido, a metáfora “púrpura Armada” pode ter sido utilizada para significar o mercado literário sob domínio masculino ou toda a sociedade patriarcal em si. Esse mercado não podia ainda entender o “néctar” de sua obra e, muito menos, conferir-lhe o “Estandarte” da vitória:

FIGURA 14 – O CRISTAL DE EMILY DICKINSON

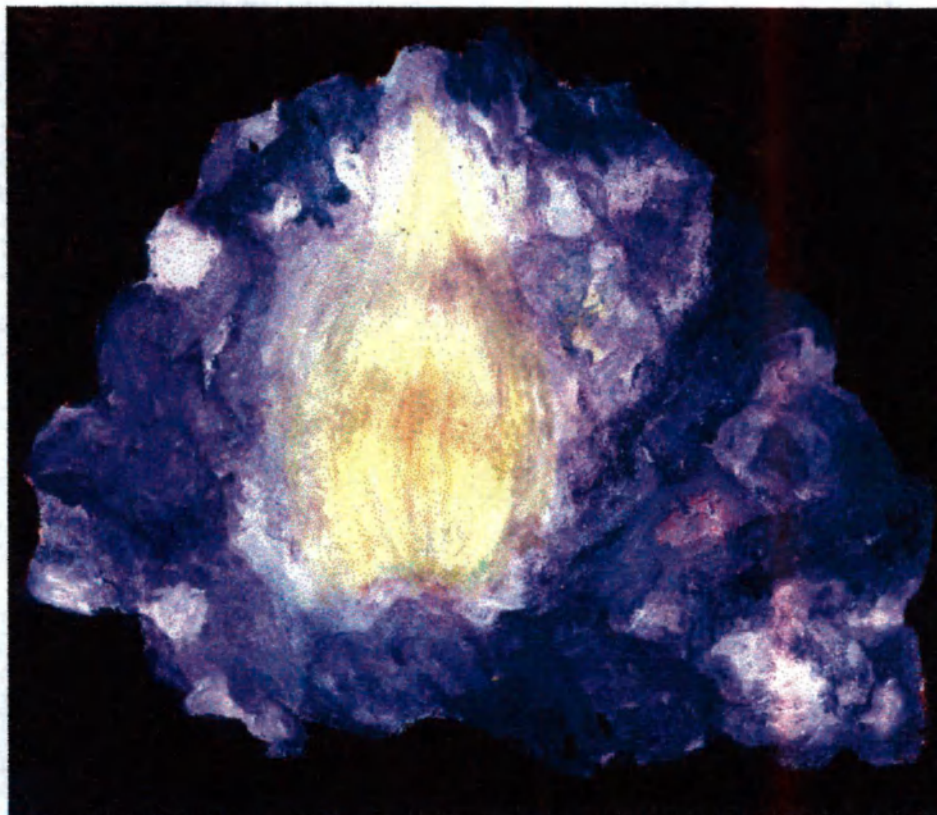


Imagem da concepção da poesia de Emily Dickinson:
O *cristal* multifacetado da forma que abriga em seu interior
a *chama* da agitação incessante da imaginação.

FONTE: Brasileiro, Leticia de Oliveira. *O cristal de Emily Dickinson*. 2001.
Acrílico sobre canson 21 x 27cm.

Success is counted sweetest
 By those who ne'er succeed.
 To comprehend a nectar
 Requires sorest need.

Not one of all the purple Host
 Who took the Flag today
 Can tell the definition
 So clear of Victory

As he defeated – dying –
 On whose forbidden ear
 The distant strains of triumph
 Burst agonized and clear!
 (P 67, 1859)²⁰

Inserindo a idéia paradoxal de que “o sucesso é mais doce para aqueles que nunca o obtêm”, o poema alude à falta de reconhecimento de uma mente que, embora ignorada, tem consciência do seu próprio valor.

O soldado derrotado é descrito como alguém esquecido que somente compreendeu o “néctar” porque teve a experiência da “mais aguda necessidade”, provavelmente decorrente dos embates da vida ou de árduos sacrifícios para defender seus próprios princípios.

Embora distante do sucesso público e alardeador daqueles que não sabiam apreciar o néctar da vida ou, talvez, da arte, o soldado foi esquecido pela “púrpura Armada”, aquela que tem o poder de atribuir valores e decidir quem vai portar o “estandarte”.

O moribundo, mesmo “proibido” de ouvir os clamores da glória, triunfa secretamente sobre os que ostentam o poder. Sua perda material, já que está morrendo, resulta em ganho espiritual, que é a verdadeira “Vitória”.

Em outro poema, Dickinson, em tom de gracejo, talvez se referisse à dificuldade vivenciada pela mulher escritora, que poderia publicar apenas dentro de padrões definidos pelos editores:

²⁰ Trad. livre: “O Sucesso se conta mais doce / Para aqueles que nunca o obtêm. / Compreender o néctar / Requer a mais aguda necessidade. // Nem um só da púrpura Armada / Que hoje o Estandarte arrebatou / Pode definir tão bem, / Tão claro a Vitória // Como o derrotado – morrendo – / Em cujo ouvido proibido / Os distantes clamores do triunfo / Estouram agonizantes e nítidos!”

I'm Nobody! Who are you?
 Are you – Nobody – Too?
 Then there's a pair of us?
 Don't tell! they'd advertise – you know!

How dreary – to be – Somebody!
 How public – like a Frog –
 To tell one's name – the livelong June –
 To an admiring Bog!
 (P 288, 1861)²¹

Ironizando aqueles que alcançam sucesso e que são admirados por um público menos exigente, que são os habitantes do “Lodo”, o poema transmite a mensagem de que é melhor manter-se na obscuridade, sendo “Ninguém” mas preservando a integridade de princípios ou de uma produção artística, do que ser “Alguém”, conhecido por uma produção inferior e que, como um “Sapo”, repete sempre as mesmas notas. Seu poema deixa, assim, uma impressão de desafio ao invés de insulamento.

A questão de ser “alguém” numa sociedade de poucas possibilidades para as mulheres comparece novamente no seguinte poema:

I play at Riches – to appease
 The Clamoring for Gold –
 It kept me from a Thief, I think,
 For often, overbold

With Want, and Opportunity –
 I could have done a Sin
 And been Myself that easy Thing
 An independent Man –

But often as my lot displays
 Too hungry to be borne
 I deem Myself what I would be –
 And novel Comforting

My Poverty and I derive –
 We question if the Man –
 Who own – Esteem the Opulence –
 As We – Who never Can –

²¹ “Não sou Ninguém! Quem és tu? / Tu és – Ninguém – Também? / Então somos um par? / Não conte! – tu sabes – iriam alardear! // Que terrível – ser – Alguém! / Tão público – um Sapo a coaxar – / A dizer seu nome – o mês de Junho todo – / P’ra grande admiração do Lodo!” (Cf. LANDO, Isa Mara (Org.). *Emily Dickinson: Cinquenta poemas - fifty poems*. Rio de Janeiro: Imago, 1999, p. 47.)

Should ever these exploring Hands
 Chance Sovereign on a Mine –
 Or in the long – uneven term
 To win, become their turn –

How fitter they will be – for Want –
 Enlightening so well –
 I know not which, Desire, or Grant –
 Be wholly beautiful –
 (P 801, c. 1863)²²

Esse poema apresenta-se difícil de percorrer como um labirinto. Podemos adentrá-lo de várias formas, mas se tomarmos a metáfora “Riqueza” por poesia de alta qualidade e beleza e “Ouro” pelas publicações que brilhavam e rendiam bem financeiramente, podemos começar a interpretá-lo.

O “eu lírico” poderia ter sido um “Ladrão”, se quisesse, e facilmente roubaria o “Ouro” se, cedendo à tentação, escrevesse os versos que sabia serem mais adequados para publicação. Sua produção, no entanto, talvez se tornasse “aquela Coisa fácil”, ou seja, um tipo de poesia menor, de significados convencionais e transparentes, que não oferecem qualquer resistência. Dessa forma conseguiria o tão desejado *status* de “Homem independente”, podendo fazer tudo o que as portas da fama permitissem, tendo os privilégios e as facilidades de viver no mundo com reconhecimento.

No entanto, o “quinhão”, metáfora para a inspiração poética, forte demais para ser ignorado, se exhibe com frequência, exigindo uma postura honesta. A *persona* do poema não pode tolerar a convivência com uma sociedade que dificulta a liberdade de criação. Assim decidindo, coloca então seu sonho de ser um dia rica e famosa de lado. O único conforto é ter a esperança de que um dia poderá ser reconhecida como “soberana” de um novo campo da poesia – uma “mina” ainda não explorada por outras “mãos”.

²² Trad. livre: “Eu brinco com a Riqueza – para aplacar / O Clamor pelo Ouro - / Manteve-me longe de ser um Ladrão, acredito / Frequentemente, muito atrevido // Com Desejo, e Oportunidade - / Eu poderia ter cometido um Pecado / E Me tomado aquela Coisa fácil / Um Homem independente - // Mas com frequência meu quinhão se exhibe / Faminto demais para ser suportado / Eu penso comigo mesma o que eu seria - / E novo conforto // Minha Pobreza e eu obtemos - / Nos perguntamos se o Homem - / Que possui – Estima a Opulência – Como Nós – Que nunca Podemos // Se algum dia essas Mãos exploradoras / Encontrarem Soberania numa Mina – / Ou no longo – áspero ano / Chegar sua vez de Vencer – // Quão mais competentes serão – devido à Escassez – / Iluminando tão bem – Não sei qual, Desejo ou Doação – / Será completamente belo –”

Conscientes de possuírem genialidade poética, “eu lírico” e “pobreza”, ou seja, poeta e poesia não reconhecida, se confortam com a possibilidade de um dia poder encontrar o reconhecimento que lhes é negado e ter, finalmente, sua “vez de ganhar”. Juntos, questionam como o “Homem”, metáfora para os que possuem acesso à “Estima” e à “Opulência” através da publicação de suas obras, receberia uma poesia que é mais competente e que tem o poder de iluminar e ser completamente bela. Todas essas qualidades somente puderam ser adquiridas devido à “escassez” resultante da indiferença e do esquecimento a que a “pobreza” e o “eu lírico” foram relegados.

São várias as ambigüidades encontradas nesse poema, o que possibilita muitas interpretações. A afirmação inicial sucumbe depois de um ceticismo com relação a possíveis mudanças da condição de vida das escritoras. A privação do desejo e da posse traz sua própria recompensa: a consciência tranqüila por não ter se deixado corromper pela ilusão do ouro.

Esse poema demonstra o alto grau da consciência de Emily Dickinson com relação à qualidade de sua produção poética.

5.6 CONTRA OS PAPÉIS FEMININOS

Nos capítulos anteriores, discorreremos sobre a postura questionadora de Emily Dickinson, tanto no âmbito social quanto no campo da literatura. Analisemos os artifícios que utilizava para refletir essa atitude em seus poemas.

Emily Dickinson assim define a estratégia poética, que fez de seus poemas os verdadeiros enigmas que até hoje geram intermináveis interpretações:

Tell all the Truth but tell it slant –
Success in Circuit lies
Too bright for our infirm Delight
The Truth's superb surprise

As Lightning to the Children eased
With explanation kind
The Truth must dazzle gradually
Or every man be blind –
(P 1129, 1868)²³

²³ “Dizer toda a Verdade – em modo oblíquo – / No Circunlóquio, o êxito: / Brilha demais p’ra nosso enfermo gozo / O seu sublime susto. / Como a meninos se explica o relâmpago / De modo a

Dickinson seguiu o método quase invariável de expressar suas idéias de maneira “oblíqua”, sem revelá-las por completo. Para concretizar esse objetivo, lançou mão de uma linguagem breve, pungente e abrasiva, de metáforas de difícil interpretação, tecendo imagens e símbolos particulares.

Referindo-se à maneira enigmática com que escrevia, seu principal biógrafo, Richard Sewall, menciona que:

She was an artist at covering her tracks. She never dated a poem and gave titles to only a handful. [...] She was a master of circuitry, and I think she enjoyed it. “In a life that stopped guessing,” she once wrote her sister-in-law, “you and I should not feel at home.” One poem begins, “The Riddle we can guess / We speedily despise –” Well, she left us plenty to guess at – and riddle after riddle to puzzle over.²⁴

Numerar, datar ou intitular seus poemas a levaria a manter algum tipo de ordenação e o que Dickinson queria era libertar-se do mundo calculado das convenções humanas.

Mas que verdade era essa que poderia cegar os homens, para os quais o “eu lírico” afirma que deve ser revelada pouco a pouco, até que eles estejam maduros para compreendê-la?

Sabendo possuir uma inteligência muito acima do que era esperado de uma mulher, Dickinson tinha o cuidado de não ferir a susceptibilidade masculina com discursos que surpreendessem demais os seus interlocutores e os fizessem sentir inferiores em sua presença. Isso não quer dizer que não expressasse seus pensamentos, ao contrário; ela o fazia em forma de circunlóquios de difícil apreensão, o que devia deixá-los desconcertados. Isso explica o porquê de Higginson ter declarado sentir-se “extenuado” em sua presença e lhe ter escrito que “Yet it isolates one anywhere to think beyond a certain point or have such luminous

sossegá-los – / A Verdade há de deslumbrar aos poucos / Os homens – p’ra não cegá-los” (Cf. GOMES, Aíla de Oliveira (Ed.). *Emily Dickinson: uma centena de poemas*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1985, p. 135).

²⁴ SEWALL, Richard. In search of Emily Dickinson. *Michigan Quarterly Review*. v. XXIII, n. 4, Fall 1984, p. 524. (Trad. livre: “Ela era uma artista ao encobrir suas pistas. Nunca datou um poema e intitulou apenas um punhado. [...] Foi mestra de circuito de palavras e acredito que se deleitava com isso. “Numa vida em que se parasse de adivinhar,” escreveu uma vez a sua cunhada, “você e eu não nos sentiríamos à vontade.” Um de seus poemas começa, “O Enigma que conseguimos decifrar / Rapidamente desprezamos –” Bem, ela nos deixou muito para decifrar – e enigma após enigma para nos deixar perplexos.”)

flashes as come to you – so perhaps the place does not make much difference.” (C 330^A, 1869)²⁵

Apesar de não expressar abertamente suas considerações sobre o domínio patriarcal esmagador, do qual ela própria fora vítima, Dickinson nos deixa perceber sua revolta, que se encontra implícita em sua poesia. A poesia em suas mãos tornou-se sua arma de defesa contra as estruturas dominantes, constituindo-se mesmo no seu modo de sobreviver psicologicamente e de manter sua integridade poética:

There is a word
Which bears a sword
Can pierce an armed man –
It hurls its barbed syllables
And is mute again.
(P 8, 1858)²⁶

Utilizando-se da arte poética como uma “arma carregada”, voltada para quem a quisesse impedir de escrever como fazia, ou para quem lhe quisesse cercear a liberdade de pensamento, Emily Dickinson nos transmite a atitude inconformista com que questionou os papéis femininos dentro do lar. Seu desafio à ordem estabelecida revela-se em muitos poemas.

She sweeps with many-colored Brooms –
And leaves the Shreds behind –
Oh Housewife in the Evening West –
Come back, and dust the Pond!

You dropped a Purple Ravelling in –
You dropped an Amber thread –
And now you’ve littered all the East
With Duds of Emerald!

And still, she plies her spotted Brooms,
And still the Aprons fly,
Till Brooms face softly into stars –
And then I come away –
(P 219, 1861)²⁷

²⁵ Trad. livre: “Por outro lado qualquer um se acha isolado em qualquer lugar por pensar além de certo ponto ou por ter lampejos tão luminosos como os que acorrem a você – então talvez o local não faça muita diferença.”

²⁶ Trad. livre: “Existe uma palavra / Que carrega uma espada / Pode perfurar um homem armado – / Ela profere suas sílabas farpadas / E fica muda novamente.”

²⁷ Trad. livre: “Ela varre com vassouras multicores – / E deixa os Farrapos para trás – / Ó Dona-de-casa no Ocidente em Entardecer – / Volte, e espane o Lago! // Nele deixaste cair um Fiapo

Às mulheres cabem os papéis cansativos e monótonos das tarefas domésticas. Varrer a casa ou o quintal constitui-se em trabalho pesado e repetitivo que é colocado no poema em associação com o movimento do sol, portanto com as horas rotineiras do dia. Trabalho ingrato, pois antes de ser terminado já exige ser recomeçado, já que o vento traz sempre folhas e outros vestígios, orgânicos ou manufaturados, para os locais que já foram varridos.

Há a imputação de culpa por coisas que a dona-de-casa não consegue fazer. Por mais que varra e trabalhe, o resultado nunca é satisfatório. Até o impossível lhe é solicitado - “espanar o lago” e varrer as folhas de todo o “Oriente”. Mesmo assim, as donas-de-casa continuam a varrer sem reclamar. A situação se assemelha às injustiças da escravidão. A imagem poética do esvaecimento das vassouras em estrelas para estabelecer o final de uma tarefa doméstica e o início da noite é de extrema leveza, marca inconfundível encontrada em muitos poemas de Dickinson. Somente então, no descanso de suas tarefas, as donas-de-casa podem se tornar estrelas e subir aos céus de seus pensamentos e sonhos.

A troca de pronomes pessoais – “ela” para “tu” e, no último verso, para “eu” – nos deixa entrever os personagens do poema: a dona-de-casa, o censurador e, por fim, o observador lírico, que apenas se retira do cenário após o final da cansativa rotina. Seria o “observador lírico” a mesma pessoa que varre com as “Vassouras multicores” e, ao final do dia, vê-se livre da labuta e se retira para a liberdade interior? Seria ele também o próprio censurador atuando como a voz da consciência da dona-de-casa a lhe cobrar maior eficiência?

Dickinson adorava trocar de identidade em seus poemas. Relembrando suas próprias palavras, como ‘uma suposta pessoa’ ou ‘pessoas’, a impressão que nos deixa é a de que estava constantemente mudando sua posição de ver as coisas. Cabe ao leitor ficar atento às repentinas mudanças de ponto de vista para poder acompanhar, de alguma forma possível, a descrição do seu objeto.

Referindo-se aos casamentos de conveniência, quando o amor entre os nubentes não pesava nas negociações que precediam os matrimônios, mas sim os lucros mútuos entre as famílias, Dickinson se coloca contra os contratos que selam o momento mais solene da vida de uma mulher:

Púrpura – / Deixaste cair um fio Âmbar – / E agora sujaste todo o Oriente / Com Farrapos de Esmeralda! // E ainda, ela maneja suas Vassouras manchadas, / E ainda voam os Aventais, / Até que

I gave myself to Him –
And took Himself, for Pay,
The solemn contract of a Life
Was ratified, this way –

The Wealth might disappoint –
Myself a poorer prove
Than this great Purchaser suspect,
The Daily Own – of Love

Depreciate the Vision –
But still the Merchant buy –
Still Fable – in the Isles of Spice –
The subtle Cargoes – lie –

At least – 'tis Mutual – Risk –
Some – found it – Mutual Gain –
Sweet Debt of Life – Each Night to owe –
Insolvent – every Noon –
(P 580, c. 1862)²⁸

Na visão da *persona* lírica, não havendo amor, o negócio se tornava um “risco mútuo”. Visão inversa é a que mantém a sociedade, que vê o negócio como um “ganho mútuo”. O noivo é comparado a um “Mercador” que não se importa se a mercadoria adquirida permanecerá rígida e passiva aos seus afetos. O importante é encontrar as “Cargas sutis” que serão servidas “nas Ilhas da Especiaria”. O amor não é importante, mas o sexo imprescindível.

“Sweet” está aqui sendo empregado em situação inversa. O débito contraído pela noiva é amargo, pois todas as noites tem que pagar novamente a interminável dívida assumida no contrato – dar-se fisicamente a quem não ama – apenas para se encontrar novamente insolvente no dia seguinte. A situação da mulher era das mais angustiantes e sem solução. “O triste quinhão da mulher”, descrito por Margaret Fuller, encontra-se inscrito nesse poema.

Embora cientes de seus papéis no lar e dando-lhes cumprimento da melhor maneira possível, muitas mulheres eram desprezadas ou abandonadas por seus maridos. Pelo fato de não serem encorajadas a desenvolver o intelecto, restava-lhes

Vassouras suavemente esvaeçam-se em estrelas – E então eu me retiro –“

²⁸ Trad. livre: “Me dei a Ele - / E o tomei, em Pagamento, / O solene contrato de uma Vida / Foi homologado, desta forma - // A Fortuna poderia desapontar - / Sendo eu de menor valor / Do que o grande Comprador poderia suspeitar, / A Posse Diária – do Amor // Desvaloriza a Visão - / Mas o Mercador ainda compra - / Imóvel Ficção – nas Ilhas da Especiaria - / As Cargas sutis - se encontram // Pelo menos – é Mútuo – Risco - / Alguns – acham – Ganho Mútuo - / Doce Débito da Vida – Cada Noite possuir - / Insolvente – a cada Meio-dia –“

apenas permanecer emocional e financeiramente dependentes dos esposos. O poema a seguir retrata esta situação:

Rearrange a "Wife's" affection!
When they dislocate my Brain!
Amputate my freckled Bosom!
Make me bearded like a man!

Blush, my spirit, in thy Fastness –
Blush, my unacknowledged clay –
Seven years of troth have taught thee
More than Wifehood ever may!

Love that never leaped its socket –
Trust entrenched in narrow pain –
Constancy thro' fire – awarded –
Anguish – bare of anodyne!

Burden – borne so far triumphant –
None suspect me of the crown,
For I wear the "Thorns" till *Sunset* –
Then – my Diadem put on.

Big my Secret but it's *bandaged* –
It will never get away
Till the Day its Weary Keeper
Leads it through the Grave to thee.
(P 1737, s/data)²⁹

A questão da mulher ter que reajustar seu sentimento para servir ao marido é contestada com veemência nesse poema, a ponto do sujeito lírico, na pessoa da esposa, desejar não ter seios e ser "barbado" como um homem, pois somente assim teria chance de ser feliz. Diante do inevitável da condição feminina, a esposa ruboriza-se, antes de ódio do que de vergonha, diante da "libertinagem" de que é vítima e por não ter sua condição humana respeitada.

Durante os sete anos amargamente sofridos desde que se casou, seu companheiro conheceu e aprendeu muitas coisas, enquanto ela permanecia

²⁹ Trad. livre: "Reajuste-se o sentimento de uma "Esposa"! / Quando eles transtornam meu Intelecto! / Amputem meus seios sardentos! / Façam-me barbado como um homem! // Ruboriza-se, meu espírito, em tua Libertinagem – / Ruboriza-se, meu Barro não reconhecido – / Sete anos desde a palavra empenhada te ensinaram / Mais do que a condição de esposa jamais poderia! // Amor que nunca saltou de sua órbita ocular – / Confiança entrincheirada em dor apertada – / Fidelidade através de fogo – conferida – / Angústia – desprovida de calmante! // Fardo – suportado até agora com triunfo – / Ninguém suspeita de minha coroa, / Pois eu uso os "espinhos" até o Pôr-do-sol – / Então – meu Diadema coloco. // Grande meu Segredo mas está atado – / Nunca conseguirá soltar-se / Até o Dia em que sua Exausta Carcereira / Conduzi-lo através do Túmulo a ti."

aprisionada, incapaz de acompanhá-lo em qualquer aprendizado. A esposa reconhece que nunca amou o marido além do exigido pelas convenções sociais, pois seu amor por ele jamais havia feito seus olhos saltarem de alegria - “love that never leaped its socket”, já que em casamentos de conveniência o amor verdadeiro não entrava em discussão.

A esposa, no entanto, confessa ter tido sua fidelidade exposta ao fogo da prova, o que nos leva a suspeitar de um amor secreto não realizado, mas conseguiu se manter fiel a custo de muita renúncia. Na condição de prisioneira do seu próprio casamento, recuada e sem o conforto de qualquer alívio, talvez seja esse o segredo que faz com que consiga suportar o pesado fardo.

Sua coroa do triunfo advindo da dor suportada com dignidade, mostra os “espinhos” do papel feminino durante os afazeres do dia, mas ao cair da noite, troca sua coroa pelo “diadema”. Esse diadema permanece como um enigma no poema. As possibilidades de interpretação então se abrem. Poderia ser a existência de um amante ou a imaginação que a faz se aproximar do seu verdadeiro amor pelo pensamento? A liberdade de escrever à noite quando todos já estão dormindo ou o repouso das fadigas que durante o sono lhe permite sonhar? Ou seria algum segredo do marido que a sua subestimada inteligência conseguira descobrir?

Agora, estando morto, o marido não poderia mais reagir ou dar-lhe ordens. Esse segredo está envolto em bandagens, a exemplo do que ocorre à sua portadora em seu próprio lar. Mantido sob guarda, é o único motivo que ainda a mantém lutando pela vida. A imagem que nos vem no último verso do poema é o da esposa satisfeita numa atitude vingativa a sussurrar no ouvido do marido morto – o grande segredo, enfim!

5.7 FUGA DA OPRESSÃO

As imagens de imobilidade são muito comuns em Dickinson, e quase invariavelmente se referem à impossibilidade de reação da mulher num mundo criado por uma sociedade patriarcal em que somente os homens conseguiam ser livres para escolher. O poema a seguir expressa dramaticamente uma experiência de horror indizível:

He fumbles at your Soul
 As Players at the Keys
 Before they drop full Music on –
 He stuns you by degrees –
 Prepares your brittle Nature
 For the Ethereal Blow
 By fainter Hammers – further heard –
 Than nearer – Then so slow
 Your Breath has time to straighten –
 Your Brain – to bubble Cool –
 Deals – One – imperial – Thunderbolt –
 That scalps your naked Soul –

When Winds take Forests in their Paws –
 The Universe – is still –
 (P 315, c. 1862)³⁰

A imagem sonora e visual que se constrói ao longo do poema é a de um estupro premeditado para o qual não existe a possibilidade de fuga ou reação. Essa violência pode ser de ordem física ou psicológica. O poema oferece uma leitura que nos deixa antever o universo feminino que era constantemente desrespeitado e oprimido.

O elemento masculino pode aqui referir-se simultaneamente a muitos de seus aspectos – os homens que Dickinson conhecia, a cultura puritana em que foi educada, os sermões enfáticos que foi obrigada a ouvir ou a cultura patriarcal como um todo. Identificados como pianistas, os homens se aproximam devagar com notas musicais cautelosas, agradáveis no começo, até irem seduzindo, passo a passo, as mulheres de natureza frágil. Assim que conseguem o intento, lhes desfecham os golpes cruéis, imperiais.

Também podemos interpretar essa aproximação como as pregações religiosas, ministradas por pastores que comoviam os ouvintes, elucidando questões da vida e da morte com absoluta certeza. Quando todos já se achavam envolvidos pela atmosfera de fé criada pela fala comovida, de repente os ministros subiam de tom, e, com todos os argumentos convincentes, aterrorizavam os fiéis para que se

³⁰ Trad. livre: "Ele remexe em tua Alma / Como Pianistas nas Teclas / Antes que vertam toda Música - / Ele te aturde em etapas - / Prepara tua Natureza frágil / Para o Golpe Celestial / Com Marteladas mais leves – ouvidas continuamente - / Agora mais perto – Então tão devagar / Teu fôlego tem tempo de se recuperar - / Teu Cérebro de borbulhar Recompuesto - / Desfere – Um – Raio – imperial / Que escarpa tua Alma nua - // Quando os Ventos tomam Florestas em suas Patas - / O Universo – jaz imóvel –"

convertessem, utilizando-se, muitas vezes, das imagens de um Deus ciumento e vingativo.

Depois de longa pausa, separado do restante do poema, o fechamento sugere um quadro de proporções catastróficas e bestiais. Os homens, ou seus sermões, são comparados a ventos com patas, tempestuosos, violentos, que se assenhoram das florestas verdes, virgens, passivas e férteis das mulheres, deixando para trás destruição e lágrimas. A única testemunha é o Universo, que permanece indiferente. Emily Dickinson retrata assim a brutalidade do império dos homens sobre as mulheres, numa sucessão de imagens de tirar o fôlego.

Em seu ensaio “Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson”, Adrienne Rich considera que Dickinson tenha sido uma grande psicóloga que, como todo grande psicólogo, começou com o material que tinha mais facilmente ao seu dispor: ela mesma³¹. Dickinson, de fato, parece ter lançado mão de uma linguagem experimental para penetrar os estados extremos da mente quando em contato com as barreiras da repressão.

No seguinte poema, Dickinson, novamente recorrendo à imagem das bandagens, descreve outra vez uma violação ocorrida sem possibilidades de reação.

The Soul has Bandaged moments –
When too appalled to stir –
She feels some ghastly Fright come up
And stop to look at her –

Salute her – with long fingers –
Caress her freezing hair –
Sip, Goblin, from the very lips
The Lover – hovered – o’er –
Unworthy, that a thought so mean
Accost a Theme – so fair –

The soul has moments of Escape –
When bursting all the doors –
She dances like a Bomb, abroad,
And swings upon the Hours,

As do the Bee – delirious bome –
Long Dungeoned from his Rose –
Touch Liberty – then know no more,
But Noon, and Paradise –

³¹ RICH, p. 176.

The Soul's retaken moments –
 When, Felon led along,
 With Shackles on the plumed feet,
 And staples, in the Song,

The Horror welcomes her, again,
 These, are not brayed of Tongue –
 (P 512, c. 1862),³²

Uma alma nobre, identificada como feminina pelo pronome “she”, vê-se amordaçada e paralisada de medo diante do estupro que está para sofrer. A posição invertida do adjetivo “Atados” que deveria estar qualificando o sujeito “alma” ao invés do objeto direto “momentos” supõe, desde o primeiro verso, uma inversão da ordem natural das coisas.

Este não é o único poema em que Emily Dickinson nos apresenta a imagem de um inimigo etéreo que se faz sentir como uma presença maligna a espreitar sua vítima imobilizada, como veremos no poema a seguir. Ele tem a forma masculina de um apavorante duende que se aproveita da sua incapacidade de ação para possuí-la. Mas mesmo diante da perseguição “tão maldosa” que sofre, a figura feminina representada na “alma” é reconhecidamente especial e espiritualizada, como um “Tema – tão bonito”.

Em seus momentos de fuga, a alma explode em fúria destruindo todas as portas da repressão. Esse, provavelmente, seria o momento em que usaria suas “sílabas farpadas”, deixando “o Vesúvio” explodir de prazer. A imagem de uma mulher dançando como uma bomba a balançar-se pelas horas é de originalidade ímpar, apresentando características surreais.

A alma aproveita sua temporária liberdade e se compara a uma “Abelha”, que depois de aprisionada e mantida por muito tempo afastada de sua tão desejada “Rosa”, corre para o sol e o “Paraíso” que a espera. Ao libertar-se do domínio do seu cruel molestador, a *persona* do poema descreve a intemporalidade das horas

³² Trad. livre: “A alma tem momentos Atados – / Quando amedrontada demais para se mexer – / Ela sente um Pavor medonho surgir / E parar para olhar para ela – // Cumprimenta-a – com dedos longos – / Acaricia seus cabelos congelados – / Sorva, Duende, dos mesmos lábios / Sobre os quais pairou o Amante – / Indigno, que um pensamento tão maldoso / Aborde um Tema – tão bonito – // A alma tem momentos de Fuga – / Quando arrebatando todas as portas – / Ela dança como uma Bomba, lá fora, / E se balança nas Horas, // Como a Abelha – delirante suportou – / Longamente encarcerada sem sua Rosa – / Toque a Liberdade – então não conheça mais, / Apenas o Meio-dia, e o Paraíso – // Os momentos retornados da Alma – / Quando, o Cruel prosseguiu, / Com algemas nos pés de pluma, / E trancas de ferro, na Música, // O Horror a acolhe, novamente, / Esses, não são zurros da Língua –”

vivenciadas pela alma, fundindo momentos de consciência e inconsciência, como se estivesse em estado de êxtase. Nessa ocasião, perde todos os referentes externos, passando a não “conhecer” mais.

Mas o “delírio” acaba e a alma se vê compelida a retomar os momentos de tortura – “Os momentos retomados da Alma”. Percebendo as algemas em seus pés, que acabaram de regressar do vôo da imaginação, a doce “Música” experimentada encontra-se agora trancafiada e o “Horror” novamente se apodera do seu ser.

O distanciamento do poema se manteve através de um “narrador lírico” que descreve os horrores experimentados pela personagem “alma”. Emily Dickinson tinha, porém, outros recursos para manter-se afastada de suas experiências subjetivas.

No próximo poema, que apresenta algumas imagens do anterior, Dickinson utiliza uma voz que se porta como alguém que estivesse revisitando a experiência passada. Para criar este efeito, o tempo verbal utilizado também está no passado. O final termina em desintegração e angústia. A perda de contato com o mundo lógico e apreensível é descrito com inédita precisão.

'Twas like a Maelstrom, with a notch,
That nearer, every Day,
Kept narrowing its boiling Wheel
Until the Agony

Toyed coolly with the final inch
Of your delirious Hem –
And you dropt, lost,
When something broke –
And let you from a Dream –

As if a Goblin with a Gauge –
Kept measuring the Hours –
Until you felt your Second
Weigh, helpless, in his Paws –

And not a Sinew – stirred – could help,
And sense was setting numb –
When God – remembered – and the Fiend
Let go, then, Overcome –

As if your Sentence stood – pronounced –
And you were frozen led
From Dungeon's luxury of – Doubt
To Gibbets, and the Dead –

And when the Film had stitched your eyes
 A Creature gasped "Reprieve!"
 Which Anguish was the utterest – then –
 To perish, or to live?³³
 (P 414, c. 1862)

A *persona* do poema compara alguma experiência intensamente dolorosa à imagem de um pesadelo aterrorizante em que a vítima sofre uma queda para dentro da fenda de um redemoinho. O poema descreve minuciosamente um processo de subjugação incomum.

Antes da vítima ser finalmente tragada pela fenda, a força poderosa do "Redemoinho" a vinha arrastando lentamente para mais perto do centro a cada dia. Nos segundos finais que antecedem a queda, surge a "Bainha delirante" das roupas da vítima. Esse é o único dado no poema que remete ao mundo do estado de vigília consciencial. A vida ou a sanidade mental da vítima está por um fio, no caso específico do poema, por uma "bainha", e é por essa "bainha" que alguém "brinca" até a "última polegada" antes de deixá-la cair. O poema sugere, assim, a imagem de que a vítima esteja sendo segurada de cabeça para baixo por forças malignas que estão a ponto de lhe tirar a razão.

Já que o mundo racional está de cabeça para baixo, o verbo "dropt", em sua primeira acepção de "largar", "deixar cair", também se encontra em uso invertido, pois a vítima é quem foi largada; sua queda foi consequência de uma ação de forças superiores contrárias à sua vontade.

Uma nova inversão de adjetivação comparece e explica a aparentemente irreconciliável imagem da "Bainha delirante": quem está delirante é a vítima, a dona das vestes. Dessa forma, a "bainha" constitui uma sinédoque de parte pelo todo de difícil mas essencial interpretação.

Durante a queda, no entanto, esse pesadelo é interrompido com o quebrar de "alguma coisa". Muda-se a cena, mas o pesadelo continua. Sob o efeito

³³ Trad. livre: "Foi como um Redemoinho, com uma fenda, / Que mais perto, a cada Dia, / Vinha diminuindo a sua Roda fervente / Até que a Agonia // Brincou calmamente com a polegada final / de tua Bainha delirante – / E caíste perdido, / Quando algo quebrou – / E te deixou sair de um Sonho – // Como se um Duende com uma Escala – / Continuasse medindo as Horas – / Até que sentiste o teu Segundo / Pesar, indefeso, em suas Patas – // E nem um Nervo – mexido – poderia ajudar, / E a razão foi ficando dormente – / Quando Deus – lembrou – e o Inimigo / Partiu, então, Vencido – // Como se tua Sentença permanecesse pronunciada – / E tu, congelado, fosses guiado / Do luxo da Dúvida da Masmorra / Para a Força e os Mortos – // E quando o Filme houvesse costurado teus olhos / Uma Criatura ofegando disse "Adiado"! / Qual Angústia foi a maior – então – Perecer, ou viver?"

entorpecente do horror experimentado, a vítima está paralisada e incapaz de reagir. Surge em cena a figura de um “duende” segurando uma “escala”. É o “inimigo” que, como no poema anterior, vem espreitá-la, ameaçando suas horas de existência com o controle nas mãos. Quando já se sente dominada por essa presença e percebe a aproximação do segundo crucial de sua vida, “Deus” finalmente “lembra-se” de sua aflição e entra em cena, socorrendo-a no exato momento em que já sucumbia às “patas” de seu malfeitor.

O poema descreve, sob várias perspectivas, o mesmo objeto: uma situação angustiante que não apresenta solução. A vítima não consegue se desvencilhar das contínuas cenas de um pesadelo único. Agora, como se já tivesse sido condenada à morte, se vê sendo levada da “Masmorra” para a “Forca”. Estar na “Masmorra”, no entanto, era ainda melhor que morrer, pois lá existia o “benefício da dúvida”. E quando, no processo de enforcamento, os sentidos já não existem mais e os olhos estão “costurados” para a consciência de sua existência, um grito sufocado suspende a pena de morte, adiando-a para outro momento.

Encerrando o poema com a inquietante pergunta, que retoma a experiência que suscitou as repetidas comparações, a *persona* lírica descreve a angústia de que se vê vítima, pois “viver” constantemente na iminência de um perigo parece aflição maior do que “perecer” nas mãos do inimigo.

O poema pode ser interpretado como a exploração dos limites entre a vida e a morte. A vida seria, portanto, uma metáfora para a tortura que prenuncia uma morte talvez ainda mais cruel.

Apesar de podermos concluir a possibilidade da existência de um “inimigo” que a mantém prisioneira e controla suas horas, ou, num sentido mais abrangente, as horas de todas as mulheres, não podemos esquecer que somente uma imaginação poética sem igual poderia ser capaz de conceber imagens tão impactantes como as que foram descritas.

Numa leitura mais voltada para a época em que Emily Dickinson viveu, portanto, podemos notar uma forte relação com uma mente dominada por um sistema opressor, que, nos dois poemas anteriores, se vê abatida e sem saída.

Era essa a forma pela qual Emily Dickinson dizia “toda a verdade de maneira oblíqua”. No entanto, essa verdade não era somente a “sua” verdade, mas uma verdade coletiva. Sempre a lhes esquadriñar os movimentos com uma “escala”,

que lhes atribuía valores e funções, a sociedade patriarcal deixava as mulheres com a consciência dormente de tanto as sufocar. O resultado é o viver constantemente com medo da destituição, ou então agarrar-se à fé religiosa, ou à poesia, para não sucumbir à loucura.

5.8 UM VULCÃO PRESTES A EXPLODIR

Emily Dickinson havia aprendido a conter dentro de si toda a sua revolta contra o regime opressor. Vimos, no capítulo anterior, como as forças antagônicas operavam no interior do Vesúvio em “My life had stood a loaded gun”. Retomando a figura do vulcão, o “eu lírico” está prestes a explodir no seguinte poema:

On my volcano grows the Grass
A meditative spot –
An acre for a Bird to choose
Would be the General thought –

How red the Fire rocks below –
How insecure the sod
Did I disclose
Would populate with awe my solitude.
(P 1677, ?)³⁴

Passivos a princípio, os vulcões dickinsonianos representam sempre um perigo ao “inimigo” quando entram em atividade. Nesse poema a *persona* se mostra novamente portadora de um segredo do qual ninguém faz idéia, já que não há quem a conheça como ela realmente é. Sua aparência somente é tranqüila na superfície, podendo até servir de abrigo a um pássaro. Assim a relva vive sob o risco de ser atingida por uma erupção e caso isso acontecesse todos se horrorizariam. A “solitude” referida no poema é a que o “eu lírico” busca por opção, procurando isolar-se dos que não o compreendem. Este posicionamento opõe-se, portanto, à situação de solidão, que se trata do estado em que o ser se lamenta e anseia por companhia. Emily Dickinson, deveras, levou uma vida de solitude e não de solidão. Ela era ativa e não passiva, o que lhe custou esse isolamento.

³⁴ Trad. livre: “Em meu vulcão cresce a Grama / Um local meditativo / Um acre para um Pássaro escolher / Seria o pensamento Geral - // Quão vermelhas as rochas de Fogo abaixo - / Quão insegura a relva / Se eu mostrasse / Popularia de terror minha solitude.”

A solidude a que se entregou, e a qual também foi conduzida, ensinou a Dickinson a ser concisa nas palavras. Da mesma forma que teve que conter dentro de si todo um mundo extraordinário de idéias e percepções, seus poemas vieram à tona de forma contida, como pequenas pistas que, uma vez interpretadas, nos levam a conhecer o melhor da grandeza dessa personagem da literatura feminina norte-americana. Sentindo-se desterrada em sua própria sociedade e em seu próprio lar, Dickinson nos apresenta poemas como este:

Had I not seen the Sun
I could have borne the shade
But Light a newer Wilderness
My Wilderness has made.
(P 1233, 1872)³⁵

A concisão, síntese e imediatismo da mensagem eram preocupação constante nos versos minimalistas de Dickinson. Assim sendo, apelava ao monossilabismo, levando ao extremo o encurtamento das palavras. O poema apresenta-se densamente formado por metáforas. O “Sol” pode ser interpretado como a sociedade patriarcal que ao mesmo tempo em que contemplava os homens com as glórias da vida, condenava as mulheres ao “Ostracismo” ou ao “Deserto”, duplos sentidos da palavra “Wilderness”. A *persona* do poema reconhece que poderia ter suportado a sombra se não tivesse conhecido a luz.

“Ignorance is a bliss”³⁶, nos diz o velho provérbio inglês, mas Emily Dickinson considerava a ignorância na mulher um motivo de vergonha. Sua forte personalidade competitiva e questionadora também se revelou no poema a seguir, no qual deixou entrever a repulsa que sentia por mulheres de atitudes banais que não valorizavam a cultura e não tinham, portanto, poder de discernimento e auto-estima:

What Soft – Cherubic Creatures –
These Gentlewomen are –
One would as soon assault a Plush –
Or violate a Star –

³⁵ Trad. livre: “Se eu não tivesse visto o Sol / Poderia ter suportado a sombra / Mas a Luz em mais novo Deserto / Meu Ostracismo fez.”

³⁶ Trad. livre: “a ignorância é uma bênção”.

Such Dimity Convictions –
 A Horror so refined
 Of freckled Human Nature –
 Of Deity – ashamed –

It's such a common – Glory –
 A Fisherman's – Degree –
 Redemption – Brittle Lady –
 Be so – ashamed of Thee –
 (P 401, 1862)³⁷

De maneira jocosa, o poema critica os comportamentos angelicais das “criaturas querubínicas” ou “fragéis damas”. Comparadas indiretamente a objetos de pelúcia, as mulheres comportavam-se como estrelas de um show, em que, portando as máscaras da afetação, ora apresentavam-se envergonhadas ora horrorizadas, mas sempre buscando atrair a atenção. A conformação que demonstram a esses ridículos papéis é comparada à simplicidade e à falta de saber de um pescador. O poema, ao mesmo tempo em que condena o vergonhoso proceder, demonstra a necessidade de aquisição de princípios por parte das mulheres.

Podemos imaginar como deve ter sido difícil para Dickinson observar as atitudes que correspondiam à ideologia da domesticidade. Ela não se conformava com o fato das mulheres se satisfazerem em saber tão pouco, a ponto de serem até mesmos ingênuas de se exporem aos riscos da manipulação de uma inteligência supostamente “superior”.

Discursando sobre a questão do louco que não é louco, Emily Dickinson imprime novamente o seu poder de discernimento:

Much Madness is divinest Sense –
 To a discerning Eye –
 Much Sense – the starkest Madness –
 'Tis the Majority

In this, as All, prevail –
 Assent – and you are sane –
 Demur – you're straightway dangerous –
 And handled with a Chain –
 (P 435, c. 1862)³⁸

³⁷ Trad. livre: “Que Criaturas Querubínicas – Macias / Essas Damas são – / Seria preferível investir contra uma Pelúcia – / Ou violar uma Estrela – // Tais Convicções de Fustão – / Um Horror tão refinado / Da Natureza Humana – sardenta – / Da Divina – envergonhada – // É uma Glória – tão comum – / Um Título – de Pescador – / Redenção – Frágil Dama – / Sintá pois – vergonha de Ti .”

As mulheres intelectuais, inconformadas com a opressão, eram vistas como um perigo para as outras além do que, como vimos, corriam o risco de não casar por não serem aceitas na sociedade. Dickinson, brincando com as palavras e seus opostos descreve a realidade da mulheres “above their sex” e as “correntes” com que eram tratadas.

5.9 A SOCIEDADE DA ALMA

Dickinson passou a vida selecionando livros, palavras e amigos. Apesar de não ter muitas escolhas devido à sua condição de mulher, mesmo assim soube impor suas opções e estilo de vida. Para que pudesse conversar e discutir assuntos com as pessoas que julgava interessantes, era necessário fechar as válvulas da alma e isolar do lado de fora as presenças indesejáveis.

The soul selects her own Society –
Then – shuts the Door –
To her divine Majority –
Present no more –

Unmoved – she notes the Chariots – pausing –
At her low Gate –
Unmoved – an Emperor be kneeling
Upon her Mat –

I've known her – from an ample nation –
Choose One –
Then – close the Valves of her attention –
Like Stone –
(P 303, c. 1862)³⁹

A “Sociedade” que Emily Dickinson selecionou foi bem escolhida. Para se ter acesso à sua intimidade era necessário respeitá-la como ser humano de igual valor ao dos homens e partilhar, em níveis semelhantes, do seu brilhante intelecto. Com o

³⁸ Trad. livre: “Muita Loucura é a Razão mais divina – / Para o Olho que distingue – / Muito Juízo – a mais pura Loucura – / Nisso a Maioria / Como em Tudo, predomina – / Se consentes – és são – / Se contestas – és imediatamente um perigo – / E tratado com uma Corrente – “

³⁹ Trad. livre: “A alma seleciona sua própria Sociedade – / Então – fecha a Porta – / À sua divina Maioria – / Não apresenta mais ninguém – // Indiferente – ela nota as Carruagens – parando – / Junto ao seu Portão inferior – / Indiferente – um Imperador esteja se ajoelhando / Sobre seu Capacho – // Eu a conheço – de uma ampla nação – / Escolhe Um – / Então – fecha as Válvulas de sua atenção – / Como Pedra – “

passar dos anos, ela foi fechando cada vez mais as suas portas de acesso. Durante a década final de sua vida, fez-se quase absolutamente reclusa. A essa altura, Dickinson já tinha feito as suas escolhas e se preparava para fechar a porta ao resto do mundo.

Esse poema demonstra bem o processo pelo qual a voz poética, identificável com a de Dickinson, procede para com a seleção das pessoas com quem pretende partilhar a existência. Indiferente aos títulos que os proponentes trazem, sua porta se fecha para todos que com ela não compartilhem algo do seu interesse.

No poema seguinte, o “eu lírico” se apresenta na primeira pessoa do plural, identificando-se com um grupo de pessoas, ou uma comunidade inteira, provavelmente referindo-se às mulheres, que tinham sede de divisar mais além do que lhes era oferecido:

Our lives are Swiss –
So still – so Cool –
Till some odd afternoon
The Alps neglect their Curtains
And we look farther on!

Italy stands the other side!
While like a guard between –
The solemn Alps –
The siren Alps –
Forever intervene!
(P 80, c. 1859)⁴⁰

Qualificando a vida das mulheres de fria e monótona por se achar sempre guardada pelos “Alpes Suiços”, que impedem com suas “Cortinas” de gelo toda e qualquer possibilidade de alegria e exaltação, o “eu lírico” percebe ao longe a Itália de seus sonhos, onde a vida é mais quente e mais alegre. Usando suas metáforas como “sílabas farpadas”, a atitude do “eu lírico” é a de se rebelar contra qualquer intervenção em suas escolhas.

Emily Dickinson conheceu o “sol” em seu próprio tempo porque ousou descortinar a visão que os “Alpes Solenes” impediam, ou seja, ousou distanciar-se da sociedade como um todo, constituída de homens e mulheres eivados da ideologia da domesticidade.

⁴⁰ Trad. livre: “Nossas vidas são Suíças – / Tão quietas – tão Frias – / Até que alguma tarde acidental / Os Alpes negligenciam suas Cortinas / E divisamos mais além! // A Itália fica do outro lado! / Enquanto como guardas no meio / Os Alpes solenes / Os Alpes sirenes / Para sempre intervêm!”

O Brasil também é tratado como a terra da alegria, do calor e dos seus sonhos, onde seria livre para escolher sem intervenções:

I asked no other thing –
 No other – was denied –
 I offered Being – for it –
 The Mighty Merchant sneered –

 Brazil? He twirled a Button –
 Without a glance my way –
 “But – Madam – is there nothing else –
 That We can show – Today?”
 (P 621, c. 1862)⁴¹

Vemos a “pessoa lírica” oferecer o próprio ser por um simples pedido, que além de lhe ser negado é tratado com ironia e indiferença. O Brasil entra aqui como a “terra prometida” aos eleitos ou o paraíso tropical que com suas cores e exuberância felicitaria sua vida “fria” e “monótona”.

A gentileza utilizada no tratamento “Madame” apenas demonstra a hipocrisia do “Poderoso Mercador” que, como vimos em poema anterior, pouco se importa com a felicidade da mulher, pois ela não passa de mercadoria sem valor e sem direito a opinião.

Seria de direito da “Madame” ir para onde quisesse, já que o mercador teve seus serviços contratados. A possibilidade de tomar o timão para si ou recorrer a outra solução, no entanto, não é cogitada pela passageira que, passiva, aceita o “não” como resposta.

5.10 PELOS CAMINHOS DA ETERNIDADE

Mas uma vida tão sem sentido, em que tudo é negado, talvez encontre melhor acolhida nos mundos que aguardam após a morte. Somente então, a alma sofrida e oprimida poderá “saber” o grande mistério da vida e da dor:

⁴¹ “Pedi uma coisa só – / Nenhuma outra – foi negada – / Ofereci o Ser – por ela - / O Poderoso Mercador sorriu com zombaria – / Brasil? Girou um Botão – / Sem um olhar na minha direção – / ‘Mas – Madame – não há mais nada – / Que possamos mostrar – Hoje?’ ” (Cf. LANDO, p. 44).

I felt a Funeral, in my Brain,
 And Mourners to and fro
 Kept treading – treading – till it seemed
 That Sense was breaking through –

And when they all were seated,
 A Service, like a Drum –
 Kept beating – beating – till I thought
 My Mind was going numb –

And then I heard them lift a Box
 And creak across my Soul
 With those same Boots of Lead, again,
 Then Space – began to toll,

As all the Heavens were a Bell,
 And Being, but an Ear,
 And I, and Silence, some strange Race
 Wrecked, solitary, here –

And then a Plank in Reason, broke,
 And I dropped down, and down –
 And hit a World, at every plunge,
 And Finished knowing – then –
 (P 280, c. 1861)⁴²

Percebamos a linguagem dickinsoniana diferenciada nesse poema em que a conjunção “e” comparece treze vezes. Tal profusão conecta acontecimentos com o passar do tempo de forma cronológica, a princípio lentamente até um ritmo acelerado no final. A audição é o único meio de contato com o que se passa no exterior, portanto as atividades rítmicas audíveis desempenham papel de fundamental importância. A imaginação, substituindo o sentido da visão, dará conta do cenário.

Os diversos sons com os quais a consciência passiva se orienta no tempo e no espaço são: os passos das carpideiras, a cerimônia que soava como o bater enfático de um tambor (havendo aqui a associação de princípios religiosos com atividades militares), o ranger do caixão sendo levantado e depois baixado no

⁴² Trad. livre: “Senti um Funeral, em meu Cérebro, / E Carpideiras indo e vindo – / Continuavam caminhando – caminhando – até que pareceu / Que o Juízo estava se rompendo – // E quando todos estavam sentados / Uma Cerimônia, como um Tambor, / Manteve-se batendo – batendo – até que pensei / Minha Mente estava se embotando – // E então os ouvi levantar uma Caixa / E ranger em minha alma / Com aquelas mesmas Botas de Chumbo, novamente, / Então Espaço – começou a percutir, // Como se os Céus fossem um só Sino, / E eu, apenas um Ouvido, / E eu, e o Silêncio, uma estranha Raça, / Naufragamos, solitários, aqui – // E então uma Prancha na Razão, se quebrou, / E fui descendo, e descendo – / E bati em um Mundo, a cada mergulho, / E Terminei sabendo – então –”

“Espaço” da cova, novamente os passos pesados como “Botas de Chumbo” (nova conotação militar), e, finalmente, o dobrar do sino, tão alto que parecia vir do céu e a ele voltar.

Todos os sons subitamente cessam. Agora somente o morto e o silêncio. Sentindo-se estranho e sozinho na inesperada situação, compara-se a náufrago esquecido do resto do mundo. De repente, a mente é obrigada a deixar de lado tais cogitações pois, como se uma prancha de madeira acabasse de se quebrar na sua razão, percebe-se descendo cada vez mais ao fundo até encontrar novos mundos, terminando, enfim, por conhecer.

A indeterminação desse conhecimento e a falta de conclusão do pensamento é reforçada pelo travessão com que o último verso termina. O fenômeno do além da vida e as etapas de um funeral descritas no poema, estão assim longe de serem uma catástrofe e mais próximos de uma revelação, que pode muito bem significar a tão esperada “libertação” ansiada em outros poemas.

Esse poema também poderia ser lido como versando sobre o tema de outro desastre psicológico, a exemplo de outros que analisamos anteriormente.

Dickinson se sentia muito à vontade com o tema da morte, à qual não via totalmente como uma possibilidade de perda, mas também, quando se tratava de si mesma, de novas possibilidades. Em um de seus mais famosos poemas, Dickinson se posiciona de um modo peculiar diante da morte. As imagens utilizadas também estabelecem dificuldades de apreensão.

Because I could not stop for Death –
He kindly stopped for me –
The Carriage held but just Ourselves –
And Immortality.

We slowly drove – He knew no haste
And I had put away
My labor and my leisure too,
For His Civility –

We passed the School, where Children strove
At Recess – in the Ring –
We passed the Fields of Gazing Grain –
We passed the Setting Sun –

Or rather – He passed Us –
 The Dews drew quivering and chill –
 For only Gossamer, my Gown –
 My tippet – only Tulle –

We paused before a House that seemed
 A Swelling of the Ground –
 The Roof was scarcely visible –
 The Cornice – in the Ground –

Since then – ‘tis Centuries – and yet
 Feels shorter than the Day
 I first surmised the Horses’ Heads
 Were toward Eternity –
 (P 712, c. 1863)⁴³

Em movimentos contínuos de dúvida e visualização de novas possibilidades, vemo-nos diante de um cenário que foge ao tempo cronológico. A *persona* lírica, feminina neste poema, visita momentos felizes da infância no passado e logo a seguir percebe que o futuro já se tornou presente. A dicotomia existente entre o tempo linear e o tempo cíclico faz par com a mortalidade e a imortalidade.

A *persona* está tão ocupada com os afazeres diários que não poderia sequer parar para a morte⁴⁴, mas aceita o convite diante do galanteio e entra na carruagem. A morte, agora assemelhando-se ao noivo, lhe permitira terminar seu trabalho e lhe proporciona visitar o seu próprio passado, como a rever os episódios de sua vida, em especial quando criança a brincar de roda na hora do recreio escolar. As aliterações “Fields of Gazing Grain” e “the Setting Sun” descrevem a continuidade das cenas a se desenrolar. A sensualidade da vestimenta da “noiva”, feitas com tecidos transparentes, entra em contradição com o frio do sereno que treme e gela, por outro lado a “fina gaze” e o “filó” constituem também a vestimenta da morta.

Somente quando os noivos se acham diante de túmulo, a nova morada da noiva, é que ela percebe que séculos haviam se passado. Incorporando a presença

⁴³ Trad. livre: “Porque não pude parar para o Senhor Morte - / Ele gentilmente parou para mim - / Na Carruagem estavam apenas nós Dois - / E a Imortalidade. // Vagarosamente percorremos - Ele não tinha qualquer pressa / E eu havia colocado de lado / Meu trabalho e também o meu lazer, / Por Sua Cortesia - // Passamos a escola, onde Crianças brincavam / No Recreio - de Roda - / Passamos os Campos de Grãos Contemplativos - / Passamos pelo Sol Poente - // Ou melhor - Ele passou por Nós - / O Orvalho aproximou-se trêmulo e gelado - Pois apenas de fina gaze, meu Vestido - / Minha capa - apenas filó - // Paramos diante de uma Casa que parecia / Uma intumescência do Chão - / O Telhado quase não se via - / A Cornija - ao Chão // Desde então - faz Séculos - e no entanto / Parece menos que um Dia / Em que percebi que as Cabeças dos Cavalos / Dirigiam-se para a Eternidade -”

do noivo/morte em si mesma, agora ela existe em domínios que estão fora do alcance temporal. Somente na eternidade séculos podem parecer mais curtos que um dia, e um acontecimento do passado tão distante, quando os cavalos a levavam em sua carruagem, pode vir à tona como uma lembrança ainda tão viva. O conceito de “Eternidade” implícito no poema é o de que o tempo é incomensurável e infinito.

Com essas breves análises de alguns dos poemas de Emily Dickinson, esperamos ter demonstrado o trabalho diferenciado de uma mente constantemente preocupada em se opor aos padrões tradicionais da linguagem para criar algo novo em que pudesse se realizar como artista.

As estratégias retóricas de seus versos, carregados de inversões, paradoxos, contradições, ambigüidades e indeterminações, mostram traços particulares que jamais foram utilizados por seus contemporâneos, escritores ou escritoras.

A escolha de seus temas e imagens envolvem a necessidade de resolução de conflitos internos que foram redimensionados em poemas de forma contida e enigmática, abertos a múltiplas possibilidades de interpretação.

Os versos de Dickinson, no entanto, vão bem mais além do que tentamos reunir neste trabalho. Muitos véus ainda terão que ser levantados até que se esgotem todas as possibilidades de leituras. Aqui apresentamos apenas algumas.

⁴⁴ Nas culturas inglesa e norte-americana, a simbologia da morte é representada por uma figura masculina.

6 CONCLUSÃO

Hesito na escolha das palavras, pois só posso escolher umas poucas, e cada uma delas tem de ser da máxima importância, mas recordo que o mais gráfico desempenho da terra está contido numa sílaba, ou melhor, até mesmo num olhar.¹

Emily Dickinson

Vimos que para melhor compreendermos a obra de Emily Dickinson, necessário se faz associá-la ao seu contexto histórico-social. Somente assim podemos buscar entender a solução encontrada por alguém que preferiu a liberdade no confinamento doméstico a se conformar com a imposição de papéis femininos de uma sociedade que subestimava a inteligência e a capacidade de suas mulheres.

A poesia de Dickinson transcendeu a sua época e isso é um fato. A de suas contemporâneas não logrou o mesmo êxito, embora esteja sendo recuperada. Devemos compreender que esse resgate é imprescindível para os estudos de gênero e não pode ser adiado. Temos que refletir sobre os questionamentos e as frustrações das mulheres do passado, encontrados em abundância nas obras literárias femininas, se queremos entender a evolução da história das mulheres e nos posicionarmos com maior consciência diante do nosso próprio tempo.

Acreditamos que Emily Dickinson deva ser resgatada, juntamente com suas poetisas contemporâneas, e reinstituída na história literária feminina norte-americana e, também, nos estudos acadêmicos brasileiros. Devemos nos aproximar de sua poesia, porém, sem a idéia preconcebida de que seu isolamento do convívio social a tenha impedido de se posicionar criticamente diante do seu mundo.

Adrienne Rich afirma, em seu ensaio "Vesuvius at home: the power of Emily Dickinson", que as pessoas, incluindo alguns poetas, ainda não tiveram contato com a total dimensão do seu trabalho: "I have been surprised at how narrowly her work, still, is known by women who are writing poetry, how much her legend has gotten in the way of her being repossessed, as a source and a foremother."²

Por outro lado, há que se fazer a distinção estética de sua obra, que foi decorrente de posicionamentos diversos dos de suas contemporâneas.

¹ JOHNSON, *Mistério e solidão* ..., p. 71.

A alguns poderá parecer que defender as diferenças entre Emily Dickinson e suas contemporâneas a mergulhará ainda mais nos estereótipos que foram construídos ao longo do tempo. Tal não foi o nosso objetivo. Pelo contrário, a nossa intenção foi a de tentar resgatar o seu valor histórico, gerado não somente pelas relações sociais mas pela forma como se insurgiu contra o seu tempo através da poesia. Isso nos permite desconstruir esses estereótipos.

Dickinson defendia e apresentava uma estética diferenciada. Para ela a poesia deveria conter “muitas portas e janelas” que lhe permitissem alcançar o céu poético, sua “circunferência” para além do mundo material, e nele se refugiar.

Utilizando-se do fazer poético para protestar contra um sistema sócio-cultural contraditório, no qual homens e mulheres desempenhavam papéis definidos por uma ideologia da domesticidade, Dickinson elaborou poemas de grande valor artístico.

Sua poesia é surpreendente em todos os tempos e por esse motivo sobreviveu a todas as outras de sua época, pois é notório que a excelência poética de uma obra somente pode ser aferida quando transcende o contexto em que foi escrita. Portanto, não podemos ignorar que a contextualização de sua vida e de sua obra, muito mais do que o seu mito poderia fazer, nos ofereceu os recursos que permitiram ampliar as possibilidades de interpretação de seus poemas.

Apreendendo as tensões resultantes de suas experiências e observações pessoais e transformando-as em seu incrível laboratório da imaginação poética, Emily Dickinson concebeu versos, ora esvaecentes, ora explosivos, que jamais haviam sido escritos.

A precisão em tornar suas elaborações imprecisas, as inversões de significado, a leveza e a concisão de idéias, as mudanças repentinas de ponto de vista, as alternâncias de perspectiva de um mesmo objeto, as imagens encantadoras e, por vezes, chocantes, a linguagem abrasiva e as afirmações ambíguas, foram alguns dos ingredientes que transformaram sua diversificada poesia em uma fonte de estudo inesgotável.

Do microcosmo ao infinito, do segundo à eternidade, Dickinson discorre sobre eventos do cotidiano que são apreendidos por uma linguagem metafórica

² RICH, p. 167. (Trad. livre: “Fico surpresa quão pouco seu trabalho, ainda, é conhecido pelas mulheres que estão escrevendo poesia, o quanto sua lenda atrapalha o seu resgate, como fonte e precursora.”).

abstrata e de difícil interpretação. As singulares percepções de sua alma poética diante do espetáculo de contradições da vida e do fenômeno da morte são inigualáveis.

Experimentando diversas janelas de sua imaginação poética ao mesmo tempo, como se estivesse confeccionando um jogo de significados, Dickinson nos deixou verdadeiros enigmas para os quais jamais teremos respostas definitivas. Somente nos cabe tentar interpretá-los da maneira mais coerente possível, levando todos os aspectos de suas elaborações poéticas, de sua vida e do seu contexto histórico-social em consideração. Seus poemas são como um labirinto de várias entradas; o difícil é encontrar caminhos que conciliem todas as perspectivas visitadas e que conduzam à mesma solução (fig. 15).

Esta é a Emily Dickinson para a qual tentamos chamar a atenção nestas páginas. Um intelecto feminino que passou despercebido pelos “conterrâneos” de seu tempo e que não obteve o reconhecimento de que necessitava. Ao falar por si mesma em seus poemas, falava também por sua época e pelas necessidades de mudança. Embora não fosse representante do modernismo, que surgiu cerca de duas décadas após sua morte, certamente foi sua precursora.

De todos os poemas que lemos e traduzimos (alguns dos quais ainda permanecem desconhecidos do público leitor brasileiro por não se acharem traduzidos para o português), um nos chamou particularmente a atenção. Trata-se do poema em que o narrador lírico de Emily Dickinson oferece seu próprio ser ao “Poderoso Mercador” para vir ao Brasil. Outro poema há, porém, em que Dickinson nos coloca novamente em seu mapa poético:

A Moth the hue of this
Haunts Candles in Brazil.
Nature's Experience would make
Our Reddest Second pale.

Nature is fond, I sometimes think,
Of Trinkets, as a Girl.
(P 841, c. 1864)³

³ Trad. livre: “Mariposas desse matiz / Assombram Velas no Brasil. / A Experiência da Natureza lá cria / Tons Vermelhos que empalidecem as nossas // A Natureza gosta, às vezes acho, / de Bijuterias, como um Menina.”

FIGURA 15 – AS VARIADAS PERSPECTIVAS DE EMILY DICKINSON



Emily Dickinson descrevendo o mesmo objeto
de perspectivas diferentes

FONTE: Brasileiro, Leticia de Oliveira. *As variadas perspectivas de Emily Dickinson*. 2001.
Pastel sobre canson 21 x 27cm.

NOTA: A figura conjuga os temas da natureza, da vida e da morte, intensamente
explorados por Dickinson.

Dickinson fez do Brasil um dos seus países de eleição, talvez julgando que em nossa “exuberante” terra pudesse encontrar melhor acolhida e ter uma vida menos “pálida”. Não podemos, portanto, ser insensíveis ao desejo contido na sua “carta ao mundo” de que mentes mais preparadas pudessem um dia finalmente receber sua poesia e fazer-lhe um “terno julgamento”.

E ao tentarmos interpretar seu legado com as “lentes” do nosso tempo e cultura, terminamos por concluir que a configuração lingüística diferenciada que empregou foi resultado de uma poética particular em que deixa perceber conflitos resultantes de pressões históricas. Todavia, por mais injustas que essas pressões tenham sido, não a impediram de fazer importantes escolhas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BARKER, Wendy. *Lunacy of light: Emily Dickinson and the experience of metaphor*. Illinois: Southern Illinois University Press, 1987.
2. BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
3. BENFEY, Christopher. *Emily Dickinson – lives of a poet*. New York: George Braziller, 1986.
4. BENNETT, Paula Bernat (Ed.) *Nineteenth-century American women poets – an anthology*. Malden, Mass.: Blackwell Publishers, 1998.
5. BIANCHI, Martha Dickinson; HAMPSON, Alfred Leete (Ed.) *The poems of Emily Dickinson*. Boston: Little, Brown, 1944.
6. BLOOM, Harold (Ed.) *Emily Dickinson: modern critical views*. New York: Chelsea House, 1985.
7. _____. *American women poets*. New York: Chelsea House, 1986.
8. CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
9. _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barros. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
10. CARVALHO, Bernardo. Para White, história recalcou a poesia – o historiador diz que ciências humanas são construídas como ficção. *Folha de S. Paulo*, 11 set. 1994.
11. CIXOUS, Hélène. The laugh of the medusa. In: MARKS, Elaine; COURTIVRON, Isabelle de (Eds.) *New French feminisms*. Brighton: Harvester, 1980.
12. CLIFFORD, Geertz. *Nova luz sobre a antropologia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
13. COTT, Nancy F. *The bonds of womanhood: "Woman's Sphere" in New England, 1780-1835*. New Haven and London: Yale University Press, 1977.
14. COUTINHO, Eduardo F. ; CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada – textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
15. DELBANCO, Andrew. *The puritan ordeal*. Cambridge, Massachusetts & London: Harvard University Press, 1989.
16. *Enciclopédia Barsa*. Encyclopaedia Britannica: Rio de Janeiro, 1992.

17. FARIA, Idelma Ribeiro de (Ed.) *Emily Dickinson: Poemas*. São Paulo: Hucitec, 1986.
18. _____. *T.S. Elliot, Emily Dickinson, René Depestre: Seleção*. São Paulo: Hucitec, 1992.
19. FARR, Judith (Ed.) *Emily Dickinson: a collection of critical essays*. New Jersey: Prentice-Hall, 1996.
20. FREUD, Sigmund. La feminidad. Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis. In: *Obra completa*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.
21. FULLER, Edmund ; KINNICK, B. Jo. *Adventures in American literature*. v. 3. Orlando, USA: Harcourt Brace Jovanovich, 1963.
22. FULLER, Margaret. *Woman in the nineteenth century*. New York: W.W. Norton & Co., 1971.
23. GALLOP, Jane. Reading and the mother tongue: psychoanalytic feminist criticism. *Critical Inquiry*, Chicago, v.13, n.2, 314-329. Winter, 1987.
24. CLIFFORD, Geertz. *Nova luz sobre a antropologia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
25. GIBSON, Andrew. Emily Dickinson and the poetry of hypothesis. *Essays in Criticism*. London, v. XXXIII, n.3, July 1983.
26. GILBERT, Sandra M. ; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth century literary imagination*. New Haven: Yale University Press, 1984.
27. GOMES, Aíla de Oliveira (ed., trad.) *Emily Dickinson: uma centena de poemas*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1985.
28. GOODMAN, Lizbeth (Ed.). *Approaching literature – literature and gender*. New York: Routledge, 1996.
29. GUBAR, Susan. What ails feminism criticism? *Critical Inquiry*. Chicago, v.24, n.4, p.878-902, summer 1998.
30. HOWE, Susan. *My Emily Dickinson*. Berkeley: North Atlantic Books, 1985.
31. HUGHES, Ted (int.). *A choice of Emily Dickinson's verse*. London: Faber and Faber, 1974.
32. HUMM, Maggie. Pelos caminhos da crítica feminista. *Organon*. UFRGS, n.16, p.81-98.
33. HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

34. HUTH, Mary M. *Upstate New York and the women's rights movement*. April 12, 2001. Online. Internet. June 25, 2001. <<http://www.lib.rochester.edu/rbk/women/women.htm>>
35. JOHNSON, Thomas H. (Ed.) *The complete poems of Emily Dickinson*. London: Faber and Faber Limited, 1977.
36. _____. *Mistério e solidão: a vida e a obra de Emily Dickinson*. Trad. Vera das Neves Pedroso. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.
37. _____. (Ed.) *Selected letters*. London: The Belknap Press, 1958.
38. KINSLEY, James (Ed.) *Jane Austen - sense and sensibility*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
39. KNAPP, Betinna L. *Emily Dickinson*. New York: The Continuum Publishing Co., 1989.
40. KRÄHENBÜHL, Olívia (Ed.) *Poesias escolhidas de Emily Dickinson*. São Paulo: Saraiva, 1956.
41. LANDO, Isa Mara (Org.) *Emily Dickinson: Cinquenta poemas - fifty poems*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.
42. McELROY, Wendy (Org.) *Freedom, feminism, and the state*. New York: Holmes & Meier, 1991.
43. MANNONI, Maud. *Elas não sabem o que dizem – Virginia Woolf, as mulheres e a psicanálise*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
44. MOI, Toril. *Sexual/textual politics: feminist theory*. London: Routledge, 1985.
45. *National archives and records administration*. January 29, 1998. Online. Internet. May 25, 2001. <<http://nara.gov/education/teaching/women/>>
46. PERKINS, David. *A history of modern poetry – from the 1890s to the high modernist mode*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press, 1976.
47. PINHEIRO, Cecília Rego. *Esta é minha carta ao mundo e outros poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
48. PINNEY, Thomas (Ed.) *Essays of George Eliot*. New York: Columbia University Press, 1963.
49. RENFROE, Erin M. *Erin's Emily Dickinson Page*. May 5, 1999. Online. Internet. August 30, 2001. <<http://www.cswnet.com/~erin/emily.htm>>

50. RICH, Adrienne. *On lies, secrets and silence: selected prose, 1966-1978*. New York: Norton, 1979.
51. _____. *Of woman born: motherhood as experience and institution*. New York: Norton, 1986.
52. SADLER, Darlene. Teoria e crítica literária feminista nos Estados Unidos. In: A mulher e a literatura. *Organon*, UFRGS, n.16, p. 14-25, 1989.
53. _____. Os debates sobre a mulher/gênero na teoria e crítica literária feminista nos Estados Unidos. In: SCHMIDT, Rita T. (Org.). *Mulheres e literatura: (trans) formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1997.
54. SANDER, Lucia V. O caráter confessional da literatura de mulheres. In: A mulher e a literatura. *Organon*, UFRGS, n.16, p. 38-51, 1989.
55. SEWALL, Richard B. *The life of Emily Dickinson*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974.
56. _____. In search of Emily Dickinson. *Michigan Quarterly Review*, v. XXIII, n. 4, Fall 1984.
57. SHOWALTER, Elaine. Feminist criticism in the wilderness. In: Writing and sexual difference. *Critical Inquiry*, Chicago, v.8, n.2, p. 179-205, Winter 1981.
58. SPIVAK, Gayatri C. Feminist and critical theory. In: *In other worlds: essays in cultural politics*. New York: Routledge, 1988.
59. STOCKS, Kenneth. *Emily Dickinson and the modern consciousness: a poet of our time*. New York: St. Martin's Press, 1988.
60. STONUM, Gary Lee. *Edis home page*. Jan 10, 1999. Online. Internet. March 13, 2001. <<http://www.cwru.edu/affil/edis/graphics/plate20.jpg>>
61. *The New Encyclopaedia Britannica – Micropaedia*. Chicago: 1995.
62. TWAIN, Mark. *The adventures of Huckleberry Finn*. New York: The New American Library, 1959.
63. VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Lisboa: Edições 70, 1971.
64. VIANNA, Lúcia Helena. Feminino e crítica da cultura. In: SCHMIDT, Rita T. (Org.). *Mulheres e Literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1997.
65. *Virtual Emily*. 1999. Online. Internet. July 19, 2001. ><http://www-unix.oit.umass.edu/~emilypg/1874.html>>
66. WALKER, Cheryl. Feminist literary criticism and the author. *Critical Inquiry*. Chicago, v.16, n.3, p. 551-71, Spring 1990.

67. WEATHERFORD, Doris. *A history of the American suffragist movement*. California: ABC-CLIO, 1998.
68. WELLS, Kimberley A. *Domestic Goddess*. October 3, 2000. Online. Internet. August 15, 2001. <<http://www.womenwriters.net/domesticgoddesss/domestic.html>>
69. WILGA, Dan. *Mount Holyoke College*. May 31, 2001. Online. Internet. OIS Operations Group. August 30, 2001 <<http://www.mtholyoke.edu/>>
70. WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
71. ZIBORDI, Marcos. Imprensa Oficial do Estado resgata obra de Júlia da Costa, a primeira poeta paranaense. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 16 set. 2001.